


मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

# राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत










नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
**राज्य मराठी विकास संस्था**
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

# निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत**.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

**स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.**

# नवभारत

वर्ष ५५ । अंक १० । जुलै २००१

अनुक्रमणिका








[अनुक्रमणिका](#)







प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई संचालित मासिक

# नवभारत

वर्ष ५५ । अंक १० । जुलै २००१
आषाढ-श्रावण, शके १९२३
किंमत रु. २०/-
वार्षिक वर्गणी रु. २००/-



## *नवभारत*ची भूमिका*

मानवाच्या व मानवसंस्कृतीच्या विकासास व उन्नतीस पोषक होईल अशा प्रकारे महाराष्ट्रीय जीवनाचा व संस्कृतीचा विकास करणे, हे या मासिकाचे ध्येय व उद्दिष्ट आहे.

ध्येयप्रवण व्यक्तींनी स्वोन्नतीच्या हेतुपूर्तीसाठी जे आपले सांस्कृतिक मूल्यमापन ठरविलेले असेल, उच्च वातावरणातील जो अभिजात अनुभव स्वतःच्या साधनेने संगृहीत केलेला असेल, त्याचे दिग्दर्शन हेच संस्कृतिपोषक वाङ्मय होऊ शकते, असा संचालक व संपादक-मंडळ यांचा विश्वास आहे.

या मासिकात येणाऱ्या लेखांत कोणत्याही विशिष्ट मताचा, वादाचा, पक्षाचा किंवा पंथाचा प्रचार करण्याचा हेतू नाही.

संचालक व संपादक-मंडळातील सर्व व्यक्ती यांचेही सर्व विषयांत मतैक्य आहे, असे नाही. मानवी जीवनविषयक व सांस्कृतिक मूल्यांसंबंधी सदृश अशा दृष्टिकोणानेच त्यांना एकत्र आणले आहे. तथापि प्रत्येकाचे व्यक्तिवैशिष्ट्य व विचारस्वातंत्र्य यांचा विनाश न होता विकास व्हावा या दृष्टीनेच त्यांचे सहकार्य राहील. प्रत्येक व्यक्ती आपल्या नावाने प्रसिद्ध होणाऱ्या लेखाबद्दलच जबाबदार राहील.

मासिकात प्रसिद्ध होणाऱ्या प्रत्येक लिखाणात सत्यनिष्ठा, संयम आणि सहिष्णुता असतील अशी काळजी घेतली जाईल.

* *नवभारत*, ऑक्टोबर, १९४७, वर्ष १ ले, अंक १ मधील कै. शंकरराव देव यांच्या 'संचालकांचे मनोगत' मधून.



**संपादकीय पत्रव्यवहार :**
वसंत पळशीकर
संपादक, *नवभारत* मासिक,
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळामंडळ,
वाई – ४१२ ८०३ (जि. सातारा).

**व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहार :**
श्री.ग. दीक्षित
व्यवस्थापक, *नवभारत* मासिक,
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळामंडळ, ३१५ गंगापुरी,
वाई – ४१२ ८०३ (जि. सातारा)








# नवभारत

## अ नु क्र म



मुखपृष्ठ : सुजित पटवर्धन

अनुक्रमणिका








# भारतीय गणिताविषयी काही विचार

श्री.मा. भावे

**उपोद्घात**

(अ) भारतीय गणिताची परंपरा पार वेदकाळापर्यंत नेता येते व त्या परंपरेतील शेवटचा ग्रंथ इ.स. १८३५ मध्ये लिहिला गेला असे सांगतात. या जवळ जवळ चार हजार वर्षांच्या काळात वरेच काही विचारधन निर्माण करण्यात आले. आज ग्रीक परंपरेतून आलेले पाश्चात्त्य गणित जगभर प्रतिष्ठा पावून राहिले आहे. त्या जगत्प्रतिष्ठ गणिताच्या संदर्भात आपल्याला भारतीय गणिताचा विचार करावयाचा आहे. तो करण्यापूर्वी या आज जागतिक मान्यता मिळविलेल्या पाश्चात्त्य गणिताचे थोडे विश्लेषण करणे जरूर आहे.

असे आग्रहपूर्वक सांगण्यात येते की,[१] "मान्य गृहीतांपासून केवळ निगमनाच्या (डिडक्शन) साहाय्याने साध्याकडे नेणाऱ्या सिद्धतेविना गणिताला अस्तित्वच असत नाही." निगमनाधारित विचार हा गणिताचा पाया आहे, ही खूणगाठ ग्रीकांनी जेव्हा बांधली तेव्हाच त्यांना हाही उलगडा झाला की, दैनंदिन अनुभव हा फार व्यामिश्र स्वरूपाचा असल्याने त्याला नैगमनिक विचारसरणी सरधोपट पद्धतीने लावता येत नाही. अनुभवाला येणाऱ्या वस्तू यादेखील वऱ्याच गुंतागुंतीच्या असतात. त्यामुळे नैगमनिक विचाराला अनुरूप अशा सुटसुटीत व अमूर्त (अब्स्ट्रॅक्ट) वस्तू प्रत्यक्ष वस्तूंच्या प्रतिनिधी म्हणून बनवाव्या लागतात. "अनुभवातील वस्तूंपासून अमूर्त वस्तू बनवणे ह्यात गणिताच्या वैज्ञानिक उपयोगाचे बीज आहे."[२]

सृष्टीतील मध्यम आकाराच्या भौतिक वस्तूंशी मनुष्याचा सुरुवातीला परिचय झाला. अशा वस्तूंच्या बाबतीत नैगमनिक विचाराचा वापर करताना गणिताला या वस्तूंची प्रतिरूपे (सरोगेट) निर्माण करावी लागली. ही प्रतिरूपे विचारार्थ येतात ती व्याख्यांच्या माध्यमातून. प्रतिरूपे निर्माण करण्याची जी प्रक्रिया आहे तिचे चांगले उदाहरण म्हणजे युक्लिडने केलेली वर्तुळाची व्याख्या. ही व्याख्या अशी आहे : "एकाच वक्राने सीमित केलेली प्रतलीय आकृति म्हणजे वर्तुळ. या वक्राला परीघ असे म्हणतात. या परीघाच्या आत एक बिंदू असा असतो की, या बिंदूपासून परिघावरील प्रत्येक बिंदूला जोडणाऱ्या रेषाखंडांची लांबी सारखीच असते."[३] या व्याख्येशी तंतोतंत जुळेल अशी आकृती निसर्गात आढळणे अवघड आहे. आढळात येणाऱ्या काही वस्तू ढोवळमानाने चकतीच्या आकाराच्या असतात. अशा अनेक चकत्या पाहून त्यांचे सुटसुटीत वर्णन करणारी वर दिलेली व्याख्या आहे.[४] व्याख्या व अमूर्तीकरण यांच्या साहाय्याने विचारांचा विषय वनू शकतील अशा स्वरूपात ज्या वस्तू घडवल्या जातात त्यांना आपण 'मूर्ती' असे नाव देऊ.

(आ) व्याख्येतून बनवलेल्या मूर्तींच्या बाबतीत दोन प्रश्न उद्‌भवतात. एक, ही मूर्ती ज्या ठोसरवस्तूची प्रतिनिधी म्हणून बनवली त्या वस्तूशी किती मिळती जुळती आहे? जर ही मूर्ती मूळ वस्तूशी जुळत नसेल, तर आपण सुधारित व्याख्या देऊन मूळ वस्तूशी अधिक चपखल जुळेल अशी नवी वस्तू आपण बनवू शकू. ही जी प्रक्रिया चालते तिला आपण वास्तवीकरण (फॅक्चुॲलायझेशन)[५] म्हणू. दुसरा प्रश्न असा की, ही मूर्ती नव्याने उभ्या राहणाऱ्या विचारव्यूहातील एक वस्तू म्हणून उभी राहू शकते का? नवीन विचारव्यूहातील एक वस्तू म्हणून जेव्हा मूर्ती उभी राहते तेव्हा ती सृष्टीतील ज्या मूळ वस्तूची प्रतिनिधी म्हणून निर्माण झालेली असते त्या वस्तूपासून अधिक दूर जाते. म्हणून या प्रक्रियेला आपण अ-वास्तवीकरण (डीफॅक्च्युॲलायझेशन) म्हणू. जी भौतिक शास्त्रे आहेत त्यांच्या संदर्भात विचार करताना मूर्तीचा चपखलपणा तिच्या वास्तवीकरणातून दिसून येतो; तर गणितात हा चपखलपणा अवास्तवीकरणातून प्रत्ययाला येतो.

---

१) वेल (१९४०) पान २

२) त्याच पुस्तकात पान ८

३) तत्रैव

४) तत्रैव

५) काझ्रेव्हस्की (१९७७) पान १७

अनुक्रमणिका

वर्तुळाचेच उदाहरण घेऊ. वर्तुळाला केंद्र असते व ते केंद्र शोधण्याची रीत भूमिती सांगते. त्याचा उपयोग आपण रथाच्या आसावर चाक कसे बसवायचे ते ठरविण्यासाठी करू शकतो व जर रथ व्यवस्थित पळाला तर वर्तुळाचा व त्याच्या केंद्राच्या व्याख्यांचा चपखलपणा आपल्या लक्षात येतो. ही वास्तवीकरणाची प्रक्रिया झाली. याउलट वर्तुळाच्या व्याख्येचा उपयोग करून सहांक-भूमितीतील (को-ऑर्डिनेट जॉमेट्री) वर्तुळाचे समीकरण आपण मिळवू शकतो. ही अवास्तवीकरणाची प्रक्रिया होय.

प्रस्थापित असलेल्या गणिताच्या विकासक्रमाविषयी व घटनांविषयी सध्या जो मुख्य दृष्टिकोण आहे, त्याचे स्वरूप असे आहे : नैगमनिक विचारासाठी अमूर्तीकरण व या अमूर्ती-करणातून अवास्तवीकरण अशी गणिताच्या विकासाची पद्धती आहे, असे हा दृष्टिकोण मानतो.

(इ) वरील दृष्टिकोणावर जे टीका करतात त्यांचा मुख्य रोख असा आहे की, हा दृष्टिकोण एकांगी असून गणिताच्या इतिहासाला धरून नाही. मिलच्या (१८०६-१८७३) काळापासून या टीकेला खरी धार आली. हे टीकाकार असा आग्रह धरतात की, गणिताचा विचार करताना त्याचा इतिहास व गणिताशी संबंध असणाऱ्या इतर शास्त्रांत घडलेले बदल यांचाही विचार झाला पाहिजे. या दृष्टिकोणाला आपण इतिहासाधारित दृष्टिकोण असे नाव देऊ.

इतिहासाधारित दृष्टिकोण असे मानतो की, गणिताच्या विकासाची तत्त्वे शोधताना प्रत्यक्ष गणितींची विचारप्रक्रिया काय असते याचा शोध घेणे अगत्याचे आहे. केवळ तर्कशास्त्र व गणिताच्या ठिकाणी असणारी निखळ वर्धिष्णू वृत्ती इतक्यांच्याच साहाय्याने गणिताचा विकास होतो[६] असे मानून ज्या संस्कृतीच्या चौकटीत गणिताचा विकास झाला/होतो त्या चौकटीकडे दुर्लक्ष केले तर ते योग्य होणार नाही.[७] गणिताच्या विकासाचा हा एकांगी विचार आपण ताणला, तर गणित हा केवळ आत्मरत विषय होऊन गणितातील वस्तुस्थिती (फॅक्ट्स) या केवळ उपपत्तींवर अवलंबून राहतील. हा ऐतिहासिक दृष्टिकोण बाळगणारे विचारवंत असे मानतात की, उपपत्ती व विचारसरणी यांच्यापासून स्वतंत्र अशी एक ठोसर सृष्टी असून आपल्या उपपत्ती त्या सृष्टीच्या निकषावर वेळोवेळी तपासून घेतल्या पाहिजेत.

यासाठीच ऐतिहासिक दृष्टिकोण अनुभवावर जोर देऊन असे म्हणतो की, विज्ञान व गणित यांच्या विकासात अनुभवाचे योगदान महत्त्वाचे आहे. मिलने अंकगणित व भूमिती यांच्या विकासाविषयी ज्या उपपत्ती मांडल्या त्या मांडताना त्याचा उद्देश, ही शास्त्रे अनुभवाला येणाऱ्या वस्तूंच्या भौतिक गुणधर्मांचाच अभ्यास करतात, हे सांगण्याचा होता. भोवतालच्या ठोसर सृष्टीशी इंद्रियांच्या माध्यमातून आपला जो व्यवहार चालतो त्यातूनच गणिताचे ज्ञान आपल्याला मिळते, हा मिलचा विश्वास होता.[८]

यावर कोणी म्हणतील की, इतिहासाला व सांस्कृतिक पार्श्वभूमीला नजरेआड करून गणिताच्या विकासाचा विचार करणारे जे संकल्पनावादी त्यांनाही अंकगणित व भूमिती यांची मुळे अनुभवात रुजलेली आहेत, हे अमान्य नाही. संकल्पनावादी असे मानतात की, गणिताचा विकास संकल्पना व अमूर्तीकरण यांच्या साहाय्याने होत असल्यामुळे गणिताची वृत्तीच अनुभवापासून दूर जाण्याची आहे. ऐतिहासिक दृष्टिकोणाचा अंगीकार करणारे मिलसारखे विचारवंत याउलट असे प्रतिपादतात की, सकृत्दर्शनी जरी गणित हे व्याख्यांच्या साहाय्याने कल्पिलेल्या गोष्टींविषयी बोलत असले, तरी गणिती ज्ञानाचा सांधा त्या व्याख्येत गुंतलेल्या वस्तुस्थितीपासून तोडता येत नाही.[९]

### भारतीय गणिताची पार्श्वभूमी

(अ) आज जागतिक गणित म्हणून मान्यता पावलेले जे पाश्चात्त्य गणित त्याच्या विकासाचा विचार करणाऱ्या विचारवंतात हा विकास निगमन व अमूर्तीकरण यांच्या साहाय्याने होतो असे मानणारा प्रबळ गट आहे, हे आपण पाहिले. तसे असेल, तर भारतीय गणितामागील तर्कशास्त्र कोणते याचा विचार केला पाहिजे.

भारतीय तर्कशास्त्राला न्याय असे पारंपरिक नाव आहे. न्यायातील पायाभूत संकल्पना म्हणजे समजूत (कॉग्निशन). प्रत्येक समजूत आपल्याला कोणत्या ना कोणत्या भौतिक

६) पॉपर के. आर्. (१९७२) पान ११८
७) ॲम्स्टरडॅम्सकी स्टेफान (१९७५) पान ५
८) किचर फिलिप (१९९८) पान ५८
९) वरील पुस्तकात पान ७२

अनुक्रमणिका

वस्तूविषयी माहिती देते. ही माहिती मिळाली, की ज्ञाता ती वस्तू मिळविण्याच्या किंवा टाळण्याच्या खटपटीला लागतो. ही खटपट यशस्वी झाली, तर मिळालेली माहिती म्हणजेच समजूत यथार्थ होती, असे ठरते. उदाहरणार्थ, रामाला असे सांगण्यात आले की, "शिंकाळ्यात आंबा आहे". मग राम शिंकाळ्यात पाहील. आंबा कसा असतो याची त्याला जी माहिती आहे, तिच्याशी तो शिंकाळ्यातील वस्तू ताडून पाहील. ती वस्तू आंबाच आहे, असा त्याचा ग्रह झाला, तर तो ती वस्तू खाऊन पाहील. जर चवीवरून ती वस्तू आंबाच आहे, अशी त्याची खात्री झाली, तर "शिंकाळ्यात आंबा आहे" ही समजूत खरी किंवा यथार्थ ठरली, असे राम म्हणेल. सारांश, समजुतीचे खरेपण किंवा यथार्थपण हे त्या समजुतीवर आधारलेली खटपट यशस्वी झाली की नाही, यावरून ठरते. यथार्थतेची ही संकल्पना केवळ तर्कशास्त्रातच नव्हे तर भारतीयांच्या सर्व ऐहिक व्यवहारात वापरलेली दिसते.

भारतीयांचा ऐहिक विचार असे मानतो की, आपल्या समजुतींपेक्षा निराळी अशी सृष्टी आहे व आपल्या प्रत्येक समजुतीची यथार्थता त्या सृष्टीत पडताळून पाहावी लागते. त्यामुळे समजुतीवर आधारलेले प्रयत्न यशस्वी झाले, तर आपल्या समजुतीचा पडताळा मिळाला, असे मानले जाते. एखाद्या प्रमेयाची सिद्धता (व्हॅलिडिटी) आणि यथार्थता (साऊंडनेस) यात जो फरक पाश्चात्त्य ज्ञानशास्त्रात आहे, तसा फरक भारतीय विचारात उद्भवत नाही.

न्यायाचे असे म्हणणे आहे की, समजूत हा ज्ञात्याच्या आत्म्याचा धर्म आहे. असे असले तरी समजूत ही ज्ञात्याची खासगी बाब राहात नाही; कारण प्रत्येक समजूत ही व्यक्तिनिरपेक्ष अशा बाह्य सृष्टीतील कोणत्या तरी वस्तूविषयी बोलत असते आणि ती वस्तू सर्वांना उपलब्ध होऊ शकते. दुसरे असे की, समजूत ही शब्दांतून व्यक्त होते. त्यामुळे तीही सर्वांना उपलब्ध असते. इथे आणखी एक गोष्ट सांगितली पाहिजे. समजूत ही विधानातून व्यक्त होते. त्या विधानातील प्रत्येक शब्दाला अनुलक्षून एक वस्तू बाह्य सृष्टीत आहे, असे न्याय मानतो. त्यामुळेच सृष्टीतील प्रत्येक वस्तूला न्यायात 'पदार्थ' ही संज्ञा आहे.

(आ) भारतीय परंपरेचा असा उपदेश आहे की, प्रत्येकाने सहा वेदांगांचा अभ्यास करावा. ज्योतिष किंवा खगोलशास्त्र हेहि एक वेदांगच आहे. ज्योतिषाचे तीन भाग मानले आहेत. त्यातील एक भाग म्हणजे 'गणित'. पंचांग तयार करणे किंवा समयमापन यांचे शास्त्र ते गणित.[१०]

'भारतीय गणित' या संज्ञेने निरनिराळ्या काळी लिहिलेल्या अनेक ग्रंथांचा बोध होतो. तथापि भास्कराचार्य (भा) (१११४-११९३) यांनी लिहिलेल्या *सिद्धान्त-शिरोमणि* या ग्रंथावर हा शोधनिबंध आधारलेला आहे. भा यांनी हा ग्रंथ ११५० साली लिहिला. हा ग्रंथ सिद्धान्त स्वरूपाचा ग्रंथ आहे. याचा अर्थ या ग्रंथात (१) पंचांग तयार करणे, (२) ग्रहांच्या कक्षा ठरविणे, (३) अंक व बीजगणित, (४) ग्रहांची स्थाने ठरविणे, (५) वेध यंत्रांचा उपयोग या नियमांची चर्चा केलेली आहे.[११]

भा यांनी गणित व वेद यांच्यातील नाते स्पष्ट केले आहे.[१२] वेदात यज्ञाचे महत्त्व सांगितले आहे व यज्ञ ही मुहूर्तावर करावयाची गोष्ट आहे. ज्योतिष हे कालमापनाचे शास्त्र आहे. ज्याला वैदिक कर्माविषयी आस्था आहे, त्याने ज्योतिषाचा अभ्यास केला पाहिजे. जो ज्योतिषाचा अभ्यास करतो त्याने चारही पुरुषार्थ साधले, असे मानले जाते. म्हणून ब्राह्मणाने ज्योतिषाचा अभ्यास केला पाहिजे.

(इ) गणित हे ज्योतिषाचे उपांग आहे व ग्रहांची स्थाने ठरविणे हे ज्योतिषाचे काम आहे. त्यामुळे आकडेमोड व अचूक आकडेमोड करणारा यांना फार महत्त्व होते. अंकगणित या शब्दाचा अर्थच आकडेमोड हा होता. जो बीजगणिताची मदत न घेता गणिताचे प्रश्न सोडवील तो हुशार, असे भा यांनी म्हटले आहे.[१३] अंकगणित व बीजगणित यातील बऱ्याच रीती ज्योतिषातील प्रश्न सोडविण्यासाठी निर्माण झाल्या. उदाहरणार्थ, एकघाती द्विवर्णसमीकरणाची पूर्णांकात उकल करण्याची रीत (लीनिअर इक्वेशन इन टु व्हेरिएबल्स) हिला भा यांनी कुट्टक म्हटले आहे. ही समीकरणे ज्योतिषातील प्रश्न सोडविताना पुढे आली.[१४]

ज्योतिषाखेरीज आणखी दोन विषयांनी भारतीय गणिताच्या वाढीस हातभार लावला. या विषयांनी गणितासमोर

१०) दीक्षित शं.बा. (१९८९) पान ५
११) खानापुरकर (१९९२) पान ५
११) खानापुरकर (१९९२) पान ५
१२) तत्रैव
१३) खानापुरकर (१९९३) पान १
१४) वरील पुस्तक पान ४९

अनुक्रमणिका

काही प्रश्न मांडले व त्या प्रश्नांची सोडवणूक करताना गणिताचा विकास झाला. हे विषय म्हणजे छंदशास्त्र व वाणिज्य हे होत. छंदशास्त्र हे एक वेदांगच आहे. लीलावतीमध्ये अंकपाश (पर्म्युटेशन्स) या विषयावर जे प्रकरण आहे त्यातील प्रश्न छंदशास्त्रातून घेतले आहेत.[१५] वाणिज्यातून पैशाच्या देवाण-घेवाणीचे प्रश्न निर्माण होतात व ते सोडविण्यासाठी त्रैराशिक, पंचाराशिक, गणिती आणि भौमितिक श्रेढी या युक्त्या वापरात आल्या.[१६]

(ई) *सिद्धान्तशिरोमणि* या ग्रंथातील विषयांची ही ढोबळ रूपरेषा दिली आहे. त्यावरून असे वाटण्याचा संभव आहे की, भा यांनी संग्रहित केलेले भारतीय गणित म्हणजे प्रश्न सोडविण्याच्या रीतींची जंत्रीच आहे. अशा रीती ईजिप्त व बॅबिलोनिया येथील समाजांनाही माहीत होत्या. अशा रीतींच्या समुदायाला गणिताचा दर्जा देणे यात काय चूक आहे, हे सांगताना बेल म्हणतो, "गणिती सूत्रांची जंत्री म्हणजे गणितशास्त्र नव्हे. शब्दकोशातील शब्द म्हणजे वाङ्मयीन कलाकृती नव्हे. तसेच हे आहे. इतस्ततः पसरलेल्या सूत्रांना (फॉर्म्युले) सुबक आकारात बसविणारे व त्या रीतींच्या अचूकपणाची खात्री पटविणारे तत्त्व जोपर्यंत सापडत नाही, तोपर्यंत गणित व विज्ञान यांना सुरुवात झाली, असे म्हणता येत नाही."[१७]

पाश्चात्त्य जगात ज्या मार्गाने विज्ञानाची वाढ झाली तोच केवळ विज्ञानाच्या विकासाचा मार्ग होय, हे म्हणणे हट्टीपणाचे होईल. भारतीय गणित हा विविध सूत्रे व रीती यांचा फापटपसारा होता, हे म्हणणेही बरोबर नाही. कारण भारतीय गणितात रीतींबरोबरच उपपत्ती म्हणजे त्या रीतींची सयुक्तिकता पटवून देणारा खुलासा किंवा युक्तिवाद दिलेला असे.

**युक्तिवाद**

(अ) ही गोष्ट प्रसिद्ध आहे की, भारतीय गणितावरील संहितातून प्रश्न सोडविण्याच्या फक्त रीती दिलेल्या असतात आणि त्या रीतींचे खुलासे गुरूकडून शिष्याकडे संभाषणमार्गे संक्रांत होत असत. भारतीय गणिताची परंपरा १९ व्या शतकाच्या मध्याला खुंटली आणि या उपपत्ती बहुतेक विसरल्या गेल्या. हे खरे आहे की, आधुनिक गणित शिकलेल्या विद्वानांनी यातील कित्येक रीतींच्या उपपत्ती दिल्या आहेत व त्या कदाचित मूळ उपपत्तींशी जुळणाऱ्या असतील. आपण त्याची खात्री देऊ शकत नाही.

कै. विनायक पांडुरंग खानापुरकर (शास्त्री) हे ज्योतिषी घराण्यातील होते. भारतीय गणिताचा पारंपरिक पद्धतीने अभ्यास त्यांनी आपल्या वडिलांपाशी केला होता. *सिद्धान्त शिरोमणी*च्या लीलावती, बीजगणित, गणिताध्याय व गोलाध्याय या चार भागांची त्यांनी मराठीत भाषांतरे केली आणि त्यात वडिलांपासून शिकलेल्या उपपत्ती दिल्या. ही पुस्तके १९व्या शतकाच्या अखेरीला किंवा २०व्या शतकाच्या सुरुवातीला प्रसिद्ध झाली असली तरी त्यांचे लिखाण बरेच पूर्वी झाले होते. शास्त्रीबोवांनी प्रा. छत्रे यांच्यापाशी अभ्यास केला, असे उल्लेख आढळतात. तथापि या पुस्तकातून दिलेल्या उपपत्ती या परंपरेने आलेल्या आहेत, असे मानण्यात हरकत नसावी.

विद्यार्थ्याला पटेल अशा समजावणीच्या भाषेत उपपत्ती कशा दिल्या जात हे कळण्यासाठी येथे नमुन्यादाखल तीन उपपत्ती दिल्या आहेत.

(आ) (१) महत्तम साधारण विभाजक (मसावि) काढण्याची रीत.[१८]

दिलेल्या दोन संख्यांना ज्यांनी भाग जातो अशा अनेक संख्या असतील. या भाजक संख्यांपैकी जी सर्वात मोठी ती संख्या म्हणजे दिलेल्या दोन संख्यांचा मसावी.

उदा. २४ व ३६ या संख्यांना २, ३, ४, ६, १२ या संख्यांनी भाग जातो. त्यात १२ ही सर्वात मोठी संख्या आहे. म्हणून २४ व ३६ या संख्यांचा मसावि १२ आहे.

यानंतर शास्त्रीबोवा चार नियम सांगतात.

(१) एका संख्येने दुसऱ्या संख्येस भाग जात असेल, तर पहिल्या संख्येने दुसऱ्या संख्येच्या पूर्ण पटीसही भाग जातो.

(२) एका संख्येने दिलेल्या दोन संख्यांना भाग जात असेल, तर दिलेल्या संख्यांच्या बेरजेला व वजाबाकीलाही पहिल्या संख्येने भाग जातो.

(३) एका संख्येने भाज्य व भाजक या दोघांना भाग जात असेल तर त्याच संख्येने बाकीलाही भाग जातो.

१५) फडके (१९७१) पाने ७२, ७३, ८७ व १२८

१६) वरील पुस्तक, पान ७६

१७) बेल (१९४०) पान ४५

१८) खानापुरकर (१९१३) पाने २८-३०

अनुक्रमणिका

(४) एका संख्येने भाज्य व बाकी यांना भाग जात असेल तर भाजकालाही भाग जातो.

आता शास्त्रीबोवा मसावि काढण्याची रीत व तिची उपपत्ती देतात. दिलेल्या दोन संख्यांपैकी लहान संख्येने मोठीस भाग जात असेल, तर लहान संख्या ही मसावि होय, हे व्याख्येवरून उघड आहे.

समजा, लहान संख्येने मोठीस भाग जात नाही. मग (३) या नियमाने 'मसावि' ने बाकीस भाग गेला पाहिजे. म्हणजे मसावि हा बाकी असलेली संख्या तरी असेल किंवा त्याहून लहान संख्या असेल.

नियम (४) नुसार जर बाकीने भाजकाला भाग जात असेल, तर भाज्यालाही भाग जातो. म्हणून या परिस्थितीत बाकी हाच मसावि होईल.

समजा, बाकीने भाजकाला भाग जात नाही. तर जी बाकी उरते, तीच नवा भाजक म्हणून घेऊन पुनः वरील रीत वापरावी.

(इ) गोलाचे घनफळ व पृष्ठफळ काढण्याच्या व्यावहारिक रीती शास्त्रीबुवांनी दिल्या आहेत.[१९] गोलाची त्रिज्या 'र' आहे.

(१) 'र' इतकी त्रिज्या असलेली व '२र' इतकी उंची असलेली वृत्तचिती घ्या. तिच्या वक्रपृष्ठावर कापडाची पट्टी घट्ट गुंडाळा. हेच कापड आता गोलावर पसरा. असे दिसून येते की, कापड गोलावर घट्ट व पुरेपूर बसते. कापडाचे क्षेत्रफळ असे ४ $\pi$ र$^2$ इतके आहे; कारण वृत्तचितीच्या वक्रपृष्ठाचे क्षेत्रफळ निराळे आहे. म्हणून गोलाचे पृष्ठफळही ४ $\pi$ र$^2$ इतके असले पाहिजे.

(२) हाच गोल वर दिलेल्या वृत्तचितीत ठेवा. गोल मातीचा केलेला आहे. आता हा गोल बोटांनी दाबून मोडा व वृत्तचितीत चेपून बसवा. वृत्तचितीच्या उंचीच्या २/३ इतका भाग मातीने भरून जातो. म्हणजे गोलाचे घनफळ वृत्तचितीच्या घनफळाच्या २/३ इतके आहे. याचाच अर्थ ते ४/३ $\pi$ र$^3$ इतके आहे.

**अनुभवाचा काच**

(अ) गणिताच्या विकासाच्या प्रक्रियेसंबंधात जो प्रमुख पाश्चात्त्य दृष्टिकोण आहे त्याचा कट्टर अनुयायी वर दिलेल्या उपपत्ती-वाचून म्हणेल की,[२०] "या उपपत्ती मांडताना एक प्रकारची धाकधूक दिसून येते. गृहीत वस्तूंच्या (ऑब्जेक्ट्स) उपपत्ती मांडून भविष्यातील विकासाची वाट मोकळी करताना काही धास्ती वाटत असल्याची जाणीव दिसते." अमूर्तीकरणाचे जे अर्धवट प्रयत्न भारतीय गणितात आढळून येतात त्यांचा परिणाम गणिताच्या विकासाच्या अनेक संधी गमावण्यात झाला, असेही तो मत देईल.

'अनंत'ही संख्या सीमान्त (लिमिट) या स्वरूपात जाणून घेण्याचे भारतीय गणिताचे प्रयत्न पाहा. भारतीय गणिताच्या आवाक्यात ही कल्पना जवळजवळ आली होती. शून्य व दशांक मांडणी या गोष्टी भारतीयांनी हस्तगत केल्या होत्या. त्यामुळे फार मोठ्या संख्या सहजतेने मांडण्याची सोय झाली होती. परार्धा (१०$^{१७}$) पर्यंतच्या संख्यांचा विचार भारतीय गणिताने केलेलाही आहे. तथापि दिलेल्या संख्येपेक्षा मोठी संख्या नेहमीच मांडता येते, या संकल्पनेचा मागमूसही भारतीय गणितात दिसत नाही. याउलट याच्यापूर्वीच हजार वर्षे युक्लिडने दाखवून दिले होते की, दिलेल्या 'म' मूळसंख्यांपेक्षा निराळी मूळ संख्या कायमच देता येते; म्हणजे मूळसंख्या सीमान्त दृष्टिकोणातून अनंत आहेत.

याचे एक कारण असे असावे की, संख्येचा गणनेशी असलेला संबंध भारतीयांना मोडता आला नाही. गणनेशी असलेला संख्येचा संबंध कायम ठेवून जर सीमान्त स्वरूपात अनंताचे आकलन करावयाचे असेल तर अशी कल्पना करावी लागते की, कोणताही संच दिला असता त्या संचात जितक्या वस्तू आहेत त्यापेक्षा जास्त वस्तू असणारा नवा संच आपण घडवू शकतो. भारतीय गणिताला ज्योतिषाकडून उपलब्ध झालेला सर्वात मोठा संच म्हणजे आकाशाच्या परीघातील योजनांचा. भारतीय ज्योतिषशास्त्राच्या आकडेमोडीप्रमाणे आकाशाचा परीघ (१०$^{१६}$) या संख्येपेक्षा मोठ्या असणाऱ्या संख्येइतक्या योजनांचा बनला आहे. त्यामुळे भारतीय गणित (१०$^{१७}$) इतक्या मोठ्या संख्यांची कल्पना करू शकले. त्याहून जास्त संख्याबळाचा (कार्डिनॅलिटी) संच हाताशी नसल्याने त्याहून जास्तीची मोजणी करण्याची वेळच आली नाही.

गणिताखेरीजचे जे भारतीय विचारविश्व होते त्यात अनंतत्वाची कल्पना होती. न्यायामध्ये 'अनवस्था' म्हणून संकल्पना आहे. एखादा निष्कर्ष असयुक्तिक आहे हे सिद्ध करण्यासाठी असे दाखवतात की, त्या निष्कर्षासाठी एकामागे एक असे अनंत आधार द्यावे लागतात (इन्फायनाईट रिग्रेस).

१९) त्याच पुस्तकात पाने ५४-५५

२०) स्कॅरे (१९८९) पान १३६

अध्यात्मात तर अनंताची संकल्पना नेहमीची व सरावाची झाली होती. तथापि, मागे म्हटल्याप्रमाणे ऐहिक शास्त्रातील विचारवंत अनुभवाच्या छायेत राहण्यातच सुरक्षितता मानत होते.

(आ) परीघ व व्यास यांचे गुणोत्तर आधुनिक गणितात $\pi$ या चिन्हाने दाखवतात. ही संख्या गुणोत्तरीय संख्या (रॅशनल नंबर) नाही. या संख्येच्या खूपशा जवळ जाणाऱ्या (ॲप्रॉक्झिमेशन्स) गुणोत्तरीय संख्या भारतीय गणिताने फार पूर्वीच शोधून काढल्या होत्या. २२/७ हे $\pi$ चे ढोबळ गुणोत्तरीय रूप, तर ३९२७/१२५० हे अधिक सूक्ष्म रूप. पण परीघ व व्यास यांचे गुणोत्तर गुणोत्तरीय संख्या नाही ही गोष्ट भारतीय गणिताला माहीत होती की नाही, हे सांगता येत नाही. मात्र सर्व वर्तुळांच्या बाबतीत परीघ व व्यास यांचे तितकेच गुणोत्तर असते, हे माहीत असावे.

मसावि काढण्याची खानापुरकरशास्त्र्यांनी जी रीत दिली आहे, तीवरून $\pi$ (पाया) ची अंदाजी गुणोत्तरीय किंमत कशी काढत असतील, त्याची कल्पना करता येते. वर्तुळाच्या परीघाच्या लांबी इतका एक दोरा घ्या व व्यासाच्या लांबी इतका दुसरा दोरा घ्या. नंतर परीघाची लांबी व्यासाच्या पटीत मोजा. परीघाच्या लांबीचा काही भाग बाकी म्हणून उरेल. या बाकीच्या पटीत व्यासाची लांबी मोजा. पुनः बाकी उरेल. ही बाकी हा लांबी मोजण्याचा नवा एकक घ्या. आपणास जितकी उत्तम अंदाजी किंमत हवी असेल तितक्या वेळा या क्रियेची आवृत्ती करा.

गणिताच्या इतिहासाचा अभ्यासक बेल या किंवा यासारख्या युक्त्यांबाबत म्हणतो की,[२२] "अशी चलाखी म्हणजे गणित नव्हे. या अनुभवातून येणाऱ्या गोष्टी आहेत. त्यांच्यावरूनही खात्री पटत नाही की, (परीघ व व्यास) यांचे गुणोत्तर कायम राहाते व ते अगुणोत्तरीय (इर्रॅशनल) आहे. ही खात्री नसल्याने या उपपत्तींना गणिताचा दर्जा येत नाही."

(इ) खानापुरकरशास्त्र्यांनी गोलाचे पृष्ठफळ आणि घनफळ काढण्याच्या ज्या व्यावहारिक रीती दिल्या आहेत त्या हुशारीच्या आहेत, यात शंका नाही. पण बेल व त्यांच्यासारखे विचारवंत याबाबतीत निराळे मत मांडतात. आकृत्या व संख्या यांच्यामध्ये काही नियमबद्ध संबंध आहे, हे तत्त्व बिंबलेले नसताना या रीती मांडल्या गेल्या असल्याने या चलाखीला गणित म्हणता येणार नाही, असा त्यांचा अभिप्राय आहे.[२३]

युक्लिडच्या भूमितीत क्षेत्रफळ किंवा क्षेत्रमापन ही संकल्पना मांडलेली नाही. पण ती अध्याहृत आहे, असे मानायला वाव आहे. एक त्रिकोण व तेवढ्याच पायाचा एक समांतर भुज चौकोन समांतर रेषांच्या एकाच जोडीत असतील तर त्याच्यातील (त्यांच्या 'क्षेत्रफळा'तील) संबंध काय असेल, हे शोधण्यात युक्लिडच्या पहिल्या पुस्तकातील ३४ ते ४३ ही दहा प्रमेये खर्ची पडली आहेत. दुसऱ्या पुस्तकात युक्लिडने दोन संख्यांचा गुणाकार व दोन रेघांनी निश्चित केलेला आयत यांच्यातील संबंध सांगितलेला आहे.[२४]

बेल म्हणतो की,[२५] 'लांबी x रुंदी' हे सूत्र मूलभूत अनुभवातून सुचलेल्या आदिनियमांपासून (पॉस्च्युलेट्स) निगमनाने सिद्ध केल्याखेरीज आयताचे क्षेत्रफळ काढण्याची सुसंगत व उपयोगी रीत मिळणार नाही.' युक्लिडची वर उल्लेखिलेली प्रमेये म्हणजे लांबी x रुंदी हे सूत्र सिद्ध करण्याची नैगमनिक पद्धती होय, असे बेलला म्हणावयाचे असावे.

याउलट लीलावतीमध्ये त्रिकोणाचे क्षेत्रफळ काढण्याचे सूत्र संबंधित विभागाच्या सुरुवातीलाच दिले आहे.[२६] त्यानंतर त्रिकोणाच्या क्षेत्रफळाचे आणखी अवघड सूत्र —

$$\text{क्षेत्रफळ} = \sqrt{(s-a)(s-b)(s-c)s}$$ हेही दिले आहे.

ही सूत्रे कोठून शोधून काढली ते कळत नाही. पण आयताच्या क्षेत्रफळाच्या सूत्रावरूनच ही सूत्रे सिद्ध केली असावीत.

ग्रीकांना जी नैगमनिक पद्धती उत्तम रीतीने माहीत होती ती वापरावयाची असल्यास गणिताने अनुभव व व्यवहार (प्रॅक्टिस) यांच्या पलीकडे जाऊन अमूर्ताच्या प्रांतात शिरण्याची तयारी दाखविली पाहिजे. भारतीय गणिताला अमूर्ताचे वावडे होते, असे नाही. पण प्रश्न सोडवण्याची रीत बसविण्यासाठी जेवढे जरूर तेवढ्याच अमूर्तीकरणाचा आश्रय भारतीय गणित करीत असे. त्यामुळे भारतीय गणिताची वृत्ती अशी दिसते की, शक्यतो वास्तवीकरणाकडे परत जावयाचे. वरच्या पायरीवरील संकल्पनांकडे जाण्याची इच्छा धरावयाची नाही.

२१) फडके (१९७१) पान १३३
२२) बेल (१९४०) पान ४४-४५
२३) वरील पुस्तक पान ४६
२४) टॉड हंटर (१९६१) पान २६८
२५) बेल पान ५
२६) फडके (१९७१) पान १०८

**भविष्यकालीन विकासाचे प्रारूप**

(अ) आम्ही सुरुवातीलाच म्हटले होते की, आधुनिक जागतिक – मूलतः पाश्चात्त्य – गणित प्लेटो व पायथागोरस यांच्या परंपरेशी नाते सांगते. ही परंपरा असे मानते की, संकल्पनांची एक सृष्टी आहे व या सृष्टीचे भौतिकशास्त्र (फिजिक्स) म्हणजे गणित. गणिताच्या बाबतीतील सध्या वर्चस्व गाजविणारी विचारसरणी ही अशी आहे. तथापि या विचारसरणीच्या विरुद्ध अशी एक विचारसरणी आहे. ही विचारसरणी असे सांगते की, अनुभवात आपल्याला काही नियमितता आढळून येते. ही नियमितता शोधणे आणि त्यांची एक सारणी (कोड) बनवणे यातून गणित निर्माण होते. आम्हांला असे म्हणावयाचे आहे की, अनुभववाद्यांना ज्या स्वरूपाचे गणित अभिप्रेत होते, तशा धाटणीचे भारतीय गणित होते.

काही लोक असे म्हणतील की, भारतीय गणितापासून नवे काही मिळण्याची शक्यता पाच शतकांपूर्वीच संपली. आता भारतीय गणिताचा आणि त्याच्या विकासपद्धतीचा विचार करण्यात काय हशील आहे? पौर्वात्य विद्यांपैकी एक चूण इतकेच त्या गणिताला महत्त्व.

या हरकतीला एक उत्तर असे की, एक विकासपद्धती या स्वरूपात भारतीय गणित आजही अस्तित्वात आहे, असे म्हणता येईल. आकडेमोड व जलद आकडेमोड करण्याच्या रीती ही भारतीय गणिताची एक खासियत होती, हे आपण भा यांनी *सिद्धान्तशिरोमणी*त सांगितल्याचे पाहिले. रामानुजन यांनी गणितात जे शोध लावले त्यांचा विषय सकृत्दर्शनी पाश्चात्त्य गणिताच्या प्रांतातील वाटला, तरी त्यांची शोधपद्धती ही भारतीय धाटणीची होती. हार्डी यांनी स्पष्ट म्हटले आहे की, रामानुजन यांची शोधपद्धती माझ्या (हार्डी यांच्या) समजुतीच्या पलीकडली होती. अलीकडे जे 'वैदिक गणित' प्रसिद्धीला आले त्या गणिताचे विषयही पाश्चात्त्य परंपरेतील आहेत. पण त्या गणितावर भारतीय गणिताच्या विकास-पद्धतीचा अखोड ठसा आढळून येतो. वर सांगितल्याप्रमाणे भारतीय शोधपद्धतीचे वैशिष्ट्य म्हणजे फार मोठ्या आकडे-मोडीवर असणारे प्रभुत्व. वैदिक गणिताचे तेच वैशिष्ट्य आहे. वैदिक गणितात प्रश्न सोडविण्याच्या रीती दिल्या असून त्यांच्या सिद्धता दिलेल्या नाहीत. भारतीय विचाराचा हा पाया आहे की, एखाद्या समजुतीवर अवलंबून राहून आपण केलेली खटपट फलद्रूप झाली, तर ती समजूत यथार्थ होय. प्रश्न सोडविण्याची रीत द्यायची पण उपपत्ती द्यायची नाही, यामागेदेखील हाच विचार असावा.

(आ) आपले सिद्धान्त अनुभवात यशस्वी ठरले पाहिजेत ही न्यायाप्रमाणेच गणिताचीही कसोटी आहे. पाश्चात्त्य गणित अनुभवाला आकार देण्याची आकांक्षा धरते; तर भारतीय गणित अनुभवशरण आहे. भारतीय गणिताची आपल्या रीतींबद्दलची जी कसोटी आहे तिच्यामुळे भारतीय गणित एक आकारिक शास्त्र (फॉर्मल सायन्स) बनू शकले नसण्याची शक्यता आहे.

तथापि या रीती (अल्गोरिथम्स्) विद्यार्थ्यांना समजावून सांगण्याची गरज होती. आपण पूर्वी पाहिलेच आहे की, रीतींच्या या उपपत्ती तोंडी दिल्या जात. याचा एक फायदा असा होता की, परंपरेत सुधारणेला व बदलाला वाव राहिला. भा आपल्या पाठशाळेत ज्या उपपत्ती देत होते त्या उपपत्तीं-इतक्याच खानापुरकरांनी १९व्या शतकाच्या अखेरीला दिलेल्या उपपत्तीही मान्यताप्राप्त (लेजिटिमेट) होत्या व आता, विसावे शतक उलटल्यावर; नवीन गणिती ज्या उपपत्ती देतील त्याही मान्य होतील.

पाश्चात्त्य परंपरादेखील प्रमेयाची सिद्धता अपरिवर्तनीय आहे, असे मानत नाही.[२७] जर मूलतत्त्वांशी (ॲक्शम्स) सुसंगत अशी नवी सिद्धता कोणी दिली तर तिचाही स्वीकार पाश्चात्त्य परंपरा करते. तथापि मूलतत्त्वातच फेरबदल करणे ही अवघड गोष्ट आहे. मूलतत्त्वात जर विसंगती किंवा अपुरेपणा आढळला तरच असा फेरबदल शक्य होतो.

(इ) जेव्हा एखाद्या परंपरेला दृढता व अधिकृतता येते तेव्हा त्या परंपरेत नवी गोष्ट आणावयाची झाल्यास तिला मान्यता कशी मिळेल, हा प्रश्न उद्‌भवतो. पाश्चात्त्य परंपरेने अगुणोत्तरीय (इर्रॅशनल) संख्यांना मान्यता देण्यास फार खळखळ केली. हा झगडा दोन हजार वर्षे चालला. पण त्यातून पाश्चात्त्य गणिताचा फार मोठा विकास झाला. भारतीय परंपरेत हे दार्ढ्य नसल्याने किंवा ती परंपरा नव्याचा स्वीकार करताना अधिक उदार असल्याने तिने अगुणोत्तरीय संख्यांविषयी कोणत्याच हरकती घेतल्या नाहीत. त्यामुळे वाद झाले नाहीत पण त्याचबरोबर नवीन सिद्धान्त निर्माण होण्याची एक शक्यताही नाहीशी झाली.

२७) बेल (१९४०) पान १०

अनुक्रमणिका

याच्या उलट असेही म्हणता येणे शक्य आहे की, परंपरेच्या या औदार्यामुळे (पर्मिसिव्हनेस) काही बाबतीत विकास वेगाने घडून आला. भारतीय परंपरा असे मानते की, प्रत्येक गणिती प्रक्रियेतून एक नवी संख्या निर्माण होते. वर्गमूळ चिन्हाखाली पूर्णांक संख्या लिहून जे काही मिळते त्याला भारतीय गणितात करणी असे म्हणतात. ही करणी म्हणजे एक संख्याच आहे, हे भारतीय गणिताला मान्य होते, कारण 'वर्गमूळ काढणे' ही क्रिया पूर्णांक संख्येवर करून नवीन संख्या मिळत होती. त्यानंतर प्रश्न आला की, या नवीन प्रकारच्या संख्यांवर बेरीज, वजाबाकी इत्यादी प्रक्रिया कशा करावयाच्या? भारतीय गणिताने करणींचेही एक गणित तयार केले. पाश्चात्त्य गणितात अशा संख्यांना 'सर्ड्स' असे म्हणतात. या संख्यांचे गणित पाश्चात्त्य परंपरेत बरेच मागाहून आले.

भारतीय गणितात 'खहर' ही जी संकल्पना आहे ती या दृष्टीने बोधप्रद आहे. पूर्णांक संख्येला शून्याने छेद दिला असता जी संख्या मिळते तिला 'खहर' असे म्हणतात. गणिती प्रक्रियेतून हे फळ आल्याने भा यांच्या मते 'खहर' हीदेखील संख्याच होय. या संख्येला बेरीज, वजाबाकी, गुणाकार या क्रिया कशा लावायच्या याचा विचारही त्यांनी सुरू केला.

या औदार्याचा आढळ क्षेत्रमापन (मेन्सुरेशन) या गणित-शाखेतही होतो. एकदा क्षेत्रफळाचे (उदा. गोलाचे पृष्ठफळ) सूत्र अनुभवातून मिळाल्यानंतर अधिक खोलात जाऊन ते सूत्र निगमनाने मिळवण्याची खटपट हवी कशाला? बरे, असेही विचारता येईल की, ज्या गृहीतांपासून निगमनाने सूत्रे मिळवायची ती गृहीते किंवा आदिनियम तुम्ही कोठून मिळवता? अनुभवापासून विगमनानेच (इंडक्शन) ही सूत्रे प्राप्त होतात की नाहीत? आकारिक गणिताला देखील अनुभवाचे योगदान लागतेच ही गोष्ट मान्य करायला पाश्चात्त्य गणिताला फार कष्ट पडले व ग्योडेलच्या प्रमेयानंतरच आकारिकतेच्या मर्यादा त्यांना कळाल्या.

(ई) पाश्चात्त्य गणिताची रचनाच 'आधी कळस मग पाया रे' अशा कृत्रिम स्वरूपाची आहे. त्यांच्या मताने पूर्ण संकल्पनात्मक असलेल्या सिद्धान्तांचा भौतिकीय किंवा विज्ञानाच्या इतर शाखांत उपयोग झाला तर त्याचा निर्वाह त्यांना 'सुखद योगायोग' एवढ्यावर करावा लागतो. पण आपल्या भोवतीची सृष्टी एवढी वैचित्र्यपूर्ण व वैविध्यसमृद्ध आहे की, तिच्यापासून मिळणाऱ्या अनुभवातूनही विलक्षण सिद्धान्तने (थिअरिज्) सुचणे शक्य आहे. याचा एक पुरावा म्हणजे *सिद्धान्तशिरोमणी*त आलेली व पाश्चात्त्य गणितात पुढे बऱ्याच काळाने अवतरलेली कलन (डेरिव्हेटिव्ह) ही कल्पना होय.[२८] भारतीय गणिताच्या विकासाने जी पायरी गाठली होती तिची १७-१८व्या शतकातील पाश्चात्त्य गणिताच्या विकासाशी तुलना करता, भारतीय गणितात कलनाची कल्पना येणे असंभाव्य वाटते. पण तात्कालिक गती (इंस्टंटेनियस व्हेलॉसिटी) या संकल्पनेच्या अनुषंगाने कलनाची मांडणी अगदी सामान्य पद्धतीने केलेली आढळून येते. (आता काही जाणकार असे सांगतील की, कलनाची कल्पना ग्रीक गणितातही आलेली आहे. तथापि ज्या ठोस रीतीने *सिद्धान्तशिरोमणि*त ही कल्पना आढळते ती रीत आर्कमिडीजच्या कल्पनेपेक्षा अधिक सहज वाटते.) असो. इथे मुद्दा इतकाच की, अनुभवातूनही अतिशय अमूर्त समजल्या जाणाऱ्या सिद्धान्तांचा शोध लागू शकतो हा अनुभववाद्यांचा दावा खरा दिसतो.

संगणकाच्या प्रभावामुळे गणिताच्या स्वरूपात मोठे बदल होत आहेत व आणखी मूलगामी बदल होतील, अशी अपेक्षा आहे. विश्लेषणापेक्षा (ॲनालिसिस) प्रश्न सोडविण्याच्या रीतींना (अल्गोरिथम्स) जास्त महत्त्व येईल, असे वाटत आहे. संकीर्ण गणित (डिस्क्रीट मॅथेमॅटिक्स) व अंकपाशी प्रक्रिया (कॉम्बिनेटोरिक्स) यांना गणितात मध्यवर्ती स्थान मिळण्याचा संभव आहे. भारतीय गणिताने जी विकासपद्धती अवलंबिली होती ती या नव्या काळात काही प्रमाणात पथदर्शक ठरावी.

('तंत्रसंग्रह ५००' या चेन्नई विद्यापीठात मार्च २००० मध्ये झालेल्या चर्चासत्रात वाचलेल्या इंग्रजी निबंधाचा अनुवाद.)

**ग्रंथसूची**


१) बेल ई.टी. (१९४०), *द डेव्हलपमेंट ऑफ मॅथेमॅटिक्स*, मॅकग्रॉहिल बुक कं. इन्कॉर्पोरेटेड, न्यू यॉर्क.

२) काग्रेव्हस्की व्लॅडिशॉ (१९७७), *कॉरस्पॉण्डन्स प्रिन्सिपल ॲण्ड ग्रोथ ऑफ सायन्स*, डी. रैडेल पब्लिशिंग कं., बोस्टन.

३) पॉपर के. आर. (१९७३), *ऑब्जेक्टिव्ह नॉलेज*, ऑक्सफर्ड ॲट क्लॅरेन्डन प्रेस ऑक्सफर्ड.

४) ॲम्स्टरडॅम्स्की स्टेफान (१९७५), *बिटवीन एक्स्पीरियन्स ॲन्ड मेटॅफिजिक्स*, डी. रैडेल पब्लिशिंग कं., बोस्टन.


२८) बेल, सेन, सुब्बरायप्पा (१९८९) पान २०३-२०४

अनुक्रमणिका

५) किचर फिलिप (१९९८), जॉन कॉसप्स्की (संपा.) यांच्या *'केंब्रिज कंपॅनियन टु मिल'* या पुस्तकात. केंब्रिज युनिव्हर्सिटी प्रेस, केंब्रिज.

६) दीक्षित शं.वा. (१९८९), *भारतीय ज्योतिषशास्त्र*, वरदा बुक्स, पुणे.

७) खानापुरकर वि.पां. (१९९२), *गणिताध्याय*, वरदा बुक्स, पुणे.

८) खानापुरकर वि.पां. (१९९३), *बीजगणिताचे सोपत्तिक भाषांतर*. प्रकाशकाचे नाव नाही.

९) फडके ना.ह. (१९७१), *लीलावती पुनर्दर्शन*, वरदा बुक्स, पुणे.

१०) स्कॅरे जॉफ्रे (१९९८), वर उल्लेखिलेल्या *'केंब्रिज कंपॅनियन टु मिल'* या पुस्तकात.

११) टॉड हंटर (१९६१), *युक्लिड्स एलिमेंट्स*, एव्हरीमॅन्स लायब्ररी, लंडन.

१२) बोस डी.एम्., सेन एस.एन्. सुब्बरायप्पा बी.व्ही. (१९८९), *कन्साईज हिस्टरी ऑफ सायन्स इन् इंडिया*, इंडियन नॅशनल सायन्स ॲकॅडेमी, नवी दिल्ली.


✠✠

---

## लेखक परिचय

❖ **श्री.मा. भावे** : निवृत्त प्रपाठक व विभागप्रमुख, गणित विभाग, नौरोजी वाडिया कॉलेज, पुणे; गणित व तत्त्वज्ञान या विषयांत पीएच.डी. व पदव्युत्तर संशोधन; शिक्षक चळवळीत सहभाग; शिक्षण, गणित व तत्त्वज्ञान या विषयावर २५ शोधनिबंध प्रसिद्ध. **पत्ता** : ३३/२०, ४थी गल्ली, प्रभात रोड, पुणे ४११ ००४.

❖ **अशोक दा. रानडे** : संगीताचार्य, संगीतज्ञ व लेखक; माजी संचालक, संगीत केंद्र, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई; माजी सहाय्यक संचालक, नॅशनल सेंटर फॉर द परफॉर्मिंग आर्ट्स, मुंबई; संगीत व संस्कृती या विषयांवर इंग्लिश व मराठी मधून विपुल लेखन. **पत्ता** : ७ ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास, वांद्रे (पू.), मुंबई ४०० ०५१.

❖ **दिलीप गोविंद रानडे** : सर जमशेटजी जीजीभाई कलामहाविद्यालया मध्ये दृश्यकलेचे शिक्षण; चित्रकार; अनेक चित्र-प्रदर्शनांमध्ये सहभाग; अभिरक्षक, युरोपियन व भारतीय समकालीन कलासंग्रह, प्रिन्स ऑफ वेल्स संग्रहालय, मुंबई. **पत्ता** : अभिरक्षक, प्रिन्स ऑफ वेल्स म्युझियम, महात्मा गांधी रोड, मुंबई ४०० ०२३.

❖ **आल्डस हक्सली** : (१८९४-१९६३) १९२० नंतरच्या दोन दशकांतील एक नामवंत कादंबरीकार, लघुनिबंधकार व समीक्षक; *क्रोम यलो, ॲंटिक हे, पॉइंट काऊंटरपॉईंट, ब्रेव्ह न्यू वर्ल्ड* या काही गाजलेल्या कादंबऱ्या. *द पेरेन्नियल फिलॉसफी* हा जीवनदृष्टिविषयक नावाजलेला ग्रंथ; उत्तेजक औषधीद्रव्यांच्या सेवनाने मनःशक्तींचा होणारा विस्तार यासंबंधी प्रयोग व त्यासंबंधी लेखन (डोअर्स ऑफ पर्सेप्शन हा गाजलेला वृत्तांत).

❖ **आ.ना. पेडणेकर** : इंग्रजीचे निवृत्त प्राध्यापक; लघुकथाकार, कवी व समीक्षक; टॉलस्टॉय यांच्या *वॉर ॲण्ड पीस* या अक्षर वाङ्मयकृतीचे संक्षिप्त भाषांतर *युद्ध आणि शांती* प्रसिद्ध. **पत्ता** : ६ अनुपमप्रभा, अमरसी रोड, मालाड (प.), मुंबई ४०० ०६४.

❖ **मोहन धडफळे** : संस्कृतचे निवृत्त प्राध्यापक; भूतपूर्व सचिव, डेक्कन एज्युकेशन सोसायटी, पुणे; मानद सचिव, भांडारकर प्राच्य विद्या संशोधन मंदिर, पुणे. **पत्ता** : भांडारकर प्राच्य विद्या संशोधन मंदिर, भांडारकर रोड, पुणे ४.

❖ **विश्वास दांडेकर** : निवृत्त उच्चपदस्थ अधिकारी, आयुर्विमा महामंडळ; इतिहास, युद्धे व युद्धशास्त्र या विषयांमध्ये विशेष रूची व अभ्यास; वृत्तपत्रे व नियतकालिके यांमधून प्रासंगिक लेखन. **पत्ता** : मालवती, १७ ब, कांगा कॉलनी, सदरबाजार, सातारा.

✠✠



अनुक्रमणिका

# संगीताची आस्वादप्रक्रिया

**अशोक रानडे**

मुलाखत व शब्दांकन : दिलीप रानडे

**प्रश्न :** श्रोत्यांची व्याख्या करायची झाल्यास कशी करता येईल? त्यांची गुणात्मक पातळीवर वर्गवारी करणे शक्य आहे का?

**डॉ. अशोक रानडे :** प्रथमतः, सर्व प्रश्न कलासंगीतावरच लक्ष केंद्रित करून मांडले आहेत याचा मी नम्र निषेध इथे नोंदवतो. कारण कुठल्याही समाजात श्रोत्यांची घडण केवळ कलासंगीताच्या आधारेच होऊ शकते असे मला वाटत नाही. शिवाय भारतातील श्रोत्यांच्या बाबतीत तर निश्चितपणे असं म्हणता येईल की, त्यांची 'संगीत-साक्षरता' कलासंगीता-व्यतिरिक्त इतर अनेक प्रकारच्या संगीतांतून झालेली आहे व होते आहे. विवेचनाच्या सोईसाठी आपण कलासंगीताच्या मर्यादांमध्येच बोलतो आहोत असं म्हणायला हरकत नाही.

आता श्रोत्यांची व्याख्या. संगीतसंज्ञापनाच्या प्रक्रियेत श्रोता हा घेणारा घटक आहे व संगीत सुरू करतो तो कलाकार संगीत देऊ पाहणारा घटक आहे.

संगीत ही त्या त्या समाजाने/संस्कृतीने निर्माण केलेली गोष्ट आहे. त्यामुळे समाजात उपलब्ध असलेलं संगीत, कलाकार देऊ पाहात असलेलं संगीत ह्या दोन्हीही गोष्टी तिसरा घटक म्हणजे श्रोता ह्याच्यापर्यंत पोहोचत असतात. त्यामुळे त्याच्या मनात संगीतविषयक कल्पना/प्रतिमा बनलेली असते. ह्यातील तीनही गोष्टींची — म्हणजे कलाकार देऊ पाहात असलेलं संगीत, समाजामध्ये उपलब्ध असलेला संगीताचा संच व त्यापैकी श्रोत्याला परिचित असलेला, त्याच्या मनात असलेला संच ह्यांची सतत सरमिसळ होत असते.

आता, श्रोत्यांची वर्गवारी करायची झाल्यास *चित्रसूत्र* तसेच *नारदीय शिक्षे*मध्ये सांगितल्याप्रमाणे वर्गवारी करता येईल. या वर्गवारीनुसार आचार्य हे समदृष्टी ठेवून संगीत बघतात, पंडित छंद-वृत्त, राग, ताल वगैरे निकषांवर संगीत तपासून बघतात, स्त्रिया संगीतामध्ये लालित्य आहे अथवा नाही हे बघतात. इतरेजनांना मात्र उच्चस्वरीय संगीत आवडते. ही वर्गवारी/विभागणी योग्य वाटते व जशीच्या तशी घ्यायला हरकत नाही.

**प्रश्न :** आपण म्हणालात, की स्त्रिया ह्या लालित्य आहे का नाही ते पाहातात. पण प्रत्यक्षात आज अनेक स्त्री-गायिका आहेत व काही तर संगीताची तांत्रिक बाजूही जाणतात. मग अशा स्वरूपाचा वर्ग होऊ शकतो का?

**डॉ. अशोक रानडे :** स्त्रिया संगीतात लालित्य आहे का नाही हे बघतात ह्यामागील तत्त्व समजून घेऊन त्या दृष्टीनेच ह्या विधानाकडे पाहायला पाहिजे. म्हणजे, नृत्यामध्ये जसं मानलं आहे, की तांडव शंकराचे व लास्य पार्वतीचे. आता, लास्य म्हणजे काय, तर नाजुकपणा, नखरा. स्त्रियांचा नैसर्गिक कल नखरा, नाजुकपणा, लालित्य यांकडे. ह्या अर्थाने तो वर्ग मानायचा आहे असं माझं म्हणणं आहे.

खरं तर कलेमध्ये लिंगभेद नाही. कलाकाराला दोन्ही अंगं समजायला, असायला पाहिजेत. म्हणजे, आपण जर पुरुष-स्त्री, नर-मादी असे भेद, अशा जोड्या केल्याच तर पुरुष आणि प्रकृती ही ह्यामागील मूळ कल्पना आहे व ती सर्वसमावेशक आहे असं म्हणता येईल. ह्याचाच अर्थ, अर्धनारीनटेश्वर ही संकल्पना कलेमध्ये महत्त्वाची आहे.

आज जरी, समजा, आपण वर्गवारी बदलली तरी त्याचा संबंध कलेशी नसून सामाजिक बदलांशी आहे. पूर्वी स्त्रियांवर अनेक बंधने होती. त्यांनी कसं बसावं, कसे हातवारे करावे, कोणाकडे कसं बघावं, ह्यावर मर्यादा होत्या. आता, स्त्रियांना अधिक स्वातंत्र्य मिळाले आहे. आज तर काही स्त्रिया पुरुषांसारख्याच मांडी घालून बसतात. त्यांच्यासारखेच

---

* डॉ. अशोक रानडे संगीताविषयी आपली मते मांडताना भारतीय संगीतशास्त्र, तंत्र, सांस्कृतिक पार्श्वभूमी, अभिव्यक्ती अशा अनेक पैलूंचा एकत्रित विचार करतात असे मला वाटते. श्रोता व कलाकार ह्यांच्यात संगीत माध्यमातून संवाद होतो म्हणजे काय, हे समजून घेणे हा मुलाखतीमागील प्रमुख उद्देश आहे. ह्यातील सर्व प्रश्न भारतीय कलासंगीतावरच लक्ष केंद्रित करून मांडले आहेत. – *दिलीप रानडे*

अनुक्रमणिका

मोकळेपणी गातात. हा सर्व सामाजिक बदल आहे.

मूलतः कलाकाराला पुरुष-स्त्री हा भेद विसरून निर्मिती केली पाहिजे. त्याला दोन्हीही गोष्टी जमल्या पाहिजेत. म्हणजे मृदुता व कणखरपणा.

**प्रश्न** : श्रोत्यांकडून संगीताचा अनुभव/आस्वाद घेण्याच्या प्रक्रियेचे स्वरूप कसे असते?

**डॉ. अशोक रानडे** : आपण संगीतसंज्ञापनेचे तीन घटक आधी पाहिले आहेत. आपल्या समाजात भारतीय कलासंगीत पूर्वापार अस्तित्वात आहे व आजही त्याचा आविष्कार (practice) होतो आहे. हे संगीत त्याच समाजाचे घटक म्हणजे कलाकार व श्रोता ह्या दोघांनाही उपलब्ध आहे. आता, कलाकाराकडून संगीतनिर्मितीची प्रक्रिया सुरू होते ती ह्याच संगीताच्या आधारे. ह्याच संगीताच्या संदर्भात. श्रोताही ती विवक्षित संगीतकृती त्या त्या संदर्भातील आपल्या मनात असलेल्या संगीत प्रतिमेशी/कल्पनेशी ताडून बघत असतो. अशा प्रकारे, संपूर्ण संगीतसंज्ञापनेची प्रक्रिया घडत असते. ह्यात श्रोता केवळ कानांवर पडतं तेवढंच ऐकतो असं नाही, तर त्यावर तो मनातल्या मनात भाष्य करत असतो, त्याचं मूल्यमापन करत असतो, त्या संगीत कृतीचा अर्थ (सांगीतिक स्वरूपाचा) लावत असतो. अशा तऱ्हेने स्वतःच्या जाणिवांना चालना देत असतो. अर्थात हे सर्व तो उघडपणे व्यक्त करीलच असं नाही.

आपल्या संगीतात श्रोत्यांचा सहभाग अत्यंत महत्त्वाचा आहे. त्यात श्रोते आपली पसंती-नापसंती, आपला प्रतिसाद संगीतप्रक्रिया घडत असताना वेळोवेळी दर्शवीत असतात. संगीताला 'दाद' देतात, टाळ्या वाजवून पसंती व्यक्त करतात, किंवा आपापसात प्रतिक्रियांची देवाणघेवाण करतात. हा सर्व सादरीकरणाचाच भाग असतो. अर्थात, त्याबरोबरच, श्रोत्यांनी दाद किती स्पष्टपणे व्यक्त करावी ह्यासंबंधी काही निकष, काही प्रघात आहेत. अन्यथा संगीतप्रक्रियेत बाधा येईल व श्रोते हे विघ्नच होऊन बसतील.

इथे *नाट्यशास्त्रा*चा आदर्श बघणे सोयीचे ठरेल. त्यात लोकांना नाटक आवडले आहे वा नाही हे कशावरून ओळखायचे ह्यासंबंधी काही नोंदी व सूचना आहेत. त्यात असं म्हटलंय, की नाट्यनिर्मात्याने प्रेक्षकांचे निरीक्षण करावे. प्रेक्षकांत कोणी पाय आपटतात का? कोणी टाळ्या वाजवतात का? हुंकार देतात का? डोळे पुसतात, माना हलवतात का? हे सर्व नाट्यनिर्मात्याने टिपले पाहिजे. कारण त्यावरून प्रेक्षकांचा प्रतिसाद, पसंती-नापसंती त्याला समजू शकते.

ह्या सर्वांवरून असे म्हणता येईल, की सादर होत असलेली संगीतकृती मनातल्या मनात स्वतःजवळ असलेल्या संगीताच्या संचाशी श्रोत्यांनी ताडून बघणे, त्या अनुषंगाने कलाकृतीचा अर्थ लावणे ही अमूर्त पातळीवरची, तर वेळोवेळी दाद-प्रतिसाद देणे ही व्यक्त पातळीवरची आस्वादप्रक्रिया म्हणता येईल, ह्या सर्वांसकट संगीतसादरीकरणाची प्रक्रिया पूर्ण होत असते, हे विशेष.

**प्रश्न** : संगीत आवडतं पण समजत नाही ह्याची ज्या श्रोत्याला स्पष्ट जाणीव असते त्याची आस्वाद प्रक्रिया कशी असते?

**डॉ. अशोक रानडे** : अशा श्रोत्याचीसुद्धा आस्वादप्रक्रिया फार वेगळी असते असं मला वाटत नाही. फरक एवढाच की, तो आपली मतं फार स्पष्टपणे व्यक्त करीत नाही. कारण काही बाबतीत कलासंगीतात व्याकरणाचे निकष महत्त्वाचे असतात. तिथे बरोबर-चूक ह्या जोडीचे महत्त्व असते व त्याकरिता संगीताच्या परंपरेचे ज्ञान, व्यासंग, अभ्यास व साधना असणे आवश्यक असते. हे जर श्रोत्याकडे नसेल तर आपल्याला आवडलेले संगीत तज्ज्ञांना कितपत आवडले आहे ह्याची त्याला खात्री नसते. म्हणून, जरी आपल्याला काय आवडलं आहे हे त्याला माहीत असलं, तरी तो आपली प्रतिक्रिया उघडपणे मांडेलच असं नाही.

शास्त्रीय संशोधनातून जवळजवळ असं सिद्ध झालं आहे की, हजारात एखादाच असा असतो की, ज्याला संगीत पोहोचत नाही. हे कलासंगीताच्या बाबतीतही लागू पडते. ह्याचाच अर्थ असा की, संगीत ज्याच्यावर परिणाम करीत नाही असा श्रोता विरळाच.

**प्रश्न** : आस्वादप्रक्रियेविषयी मला वाटतं ते कितपत योग्य आहे ते जरा सांगा. कलाकाराने निर्देशित केलेली लय व तालाचे आवर्तन श्रोत्याने तबल्याच्या ठेक्याबरोबर आपल्या मनात चालू ठेवून गाणं ऐकावं अशी अपेक्षा असते. तालाची वर्तुळात्मकता, एका समेपासून दुसऱ्या समेपर्यंत मात्रा मोजल्या की लक्षात येऊ शकते. तालाचे एक आवर्तन म्हणजे काही अंशी स्वतंत्र मानलेला भाग, एकक (unit). असे भाग

एकापुढे एक येतात व त्यातून आवर्तनांची मालिका बनते. ह्या आवर्तनांमध्ये बांधलेल्या (असलेल्या) स्वरसमूहांचा आकृतिबंध निर्माण होतो. तालात सारख्याच कालांतराने येणारे मात्रांचे आघात, त्याच्या कमी-अधिक प्रमाणात असणारे स्वरांचे कालविस्तार ह्यांतून व स्वरांच्या परस्परसंबंधांतून विविध आकृतिबंध निर्माण होतात. एक आकृतिबंध पुढील आकृतिबंधाला संदर्भ/पार्श्वभूमी पुरवितो. तो पुढील आकृतिबंधाशी संरचना (structure) व परिणाम ह्या दोन्हीही अर्थांनी बांधलेला असतो. जिथे कलाकार समेवर येऊन सादरीकरणाचा भाग अंशतः पूर्ण करतो तिथे सलग उलगडत जाणाऱ्या संगीतकृतीच्या विस्तारातील एक टप्पा पूर्ण झाल्यामुळे तो स्वतंत्र आकृतिबंध वाटतो. संगीतकृतीचा जितका जितका भाग मागे जातो तितका तितका तो परिणाम ह्या रूपाने श्रोत्यांच्या मनात राहतो असे म्हणता येईल.

लयकारीमध्ये काही वेळा जरी स्वरसमूहतान पूर्वनियोजित असले तरी काही वेळा जिथे ते श्रोत्याला उत्स्फूर्त वाटतात (भासतात) व त्याच्या मार्गक्रमणाविषयी अनिश्चितता जाणवते तिथे श्रोताही कलाकाराच्या प्रयोगात सहभागी होतो. त्यावेळी श्रोत्याचीही मानसिकता दोलायमान असते. ही एकप्रकारे त्याची सहानुकंपा म्हणता येईल. तो प्रयोग यशस्वी झाल्यास श्रोत्याच्या मनावरील सकारात्मक परिणाम पुढच्या संगीत-आस्वादाला पाठबळ पुरवितो.

कलाकार अवकाशात पुढे-मागे वा वर-खाली असा आभास निर्माण करण्यासाठी स्वरांच्या सप्तकाचा उपयोग करतो. शिवाय स्वर ताणून लावणे, मींड अंगाने, रेकून, आघाताने अशा अनेक प्रकारे वापरून परिणाम साधतो. ते परिणाम कुठे तरी प्रत्यक्ष जीवनातील अनुभवांशी जवळीक सुचवितात.

म्हणजे बडे गुलामअली खाँचा तिन्ही सप्तकांत सहजपणे — झपाट्याने फिरणारा आवाज (चपळता), गजाननबुवा जोशींचा ताणून लावलेला सूर (तणाव), भीमसेन जोशींची तानेतील फिरत व दीर्घ पल्ला (विस्तृतता व गतिमानता) — अशाप्रकारे त्या गोष्टी प्रत्यक्ष जीवनातील अनुभवांना — चपळता — तणाव — विस्तृतता व गतिमानता यांना — चालना देतात व त्यांच्याशी संलग्न मनोभाव जागृत करतात. ह्याप्रकारेही आस्वाद/अनुभव घेण्याची प्रक्रिया घडते असं वाटतं. ह्याविषयी तुमचं मत काय आहे?

**डॉ. अशोक रानडे** : हे तू विचाराला चांगलं वळण दिलं आहेस, पण ह्यात मला दोन शंका येतात. एक म्हणजे, भाषेतून विचार मांडतात त्याचे प्रतिमान (model) डोळ्यासमोर ठेवून तू इथे संगीताचा विचार करतो आहेस असं वाटतं. दुसरं म्हणजे, तुझ्या मनात सतत दृश्यकलेचा विचार आहे. पण ते सर्व इथे लागू पडेल असं मला वाटत नाही. उलट, त्यामुळे काहीतरी गडबड होण्याची शक्यता वाढते.

दृश्यकलेचा संबंध अवकाश कोटीशी आहे तर संगीताचा कालाशी. कालात एकानंतर दुसरा, दुसऱ्यानंतर तिसरा असा क्रम असतो. मात्र चित्र आपण समग्र पाहतो व नंतर त्यातील एकेका भागाचे निरीक्षण करतो. अर्थात संगीतात कालाशी संबंध असला तरी त्यात घड्याळी कालाशी संबंध नसतो. घड्याळी काल म्हणजे प्रत्यक्षातील कालाचे मानवी बोधनक्रियेच्या मर्यादा समजून बनविलेले मापनयंत्र. प्रत्यक्षातील कालात एकानंतर दुसरा व त्यानंतर तिसरा असे असते व एक गेला की, तो लुप्तच होतो. संगीतात मात्र असं होत नाही. कारण त्यात तालाचे आवर्तन पुन्हा पुन्हा सुरू होते. म्हणजे, जसे तीनतालात सोळा मात्रांनंतर पुन्हा पहिली मात्रा येते, आणि आवर्तन नव्याने सुरू होते. म्हणजे एक प्रकारे त्यातील 'काल' प्रत्यक्षातील कालापेक्षा वेगळा/स्वतंत्र असतो. असं म्हणता येईल की, संगीतकार (सांगीतिक) काल निर्माण करतो — जसे चित्रकार अवकाश निर्माण करतो.

संगीतात कालाच्या ह्या विशिष्ट गुणधर्मामुळे एकापुढे एक प्रतिमा येऊन त्यांचा संचय होत जातो. त्या कर्णसंवेदनेच्या — संगीतसंवेदनेच्या — प्रतिमांचा संचय करीत श्रोता पुढे जात असतो, विचार घेऊन नाही. (तार्किकतेतील) लॉजिकॅलिटी क्रम ह्या संगीतातील प्रतिमांच्या क्रमापेक्षा भिन्न असतो. संगीतातील प्रतिमा परस्परांमध्ये मिसळलेल्या असल्यामुळे, म्हटलं तर, एकानंतर दुसरी ह्यापेक्षा म्हणजे एकावर एक overlapping (लॉजिकॅलिटी) अशी कल्पना करावी लागेल. तालामध्ये कदाचित विलगता वाटेल पण लयीत मात्र तसं होत नसतं असं माझं म्हणणं आहे.

श्रोता जर जाणकार असेल तर तो समआवर्तन अशी भाषा वापरील; लय मात्र तो जाणकार नसला तरी पोहोचेल. कारण आपल्या शरीरात हृदयाचे ठोके ही लय सतत चालूच असते म्हणून ती सहजपणे कोणालाही समजते.

दुसरी गोष्ट म्हणजे, ह्या गोष्टीचा विचार करताना हे








बघायला पाहिजे, की भारतीय कलासंगीताव्यतिरिक्त ह्या जगात अनेक संगीतपद्धती आहेत ज्यात लय आहे पण ताल ही संकल्पना नाही. तरीही, भारतीय कलासंगीताच्या बाबतीत म्हणायचं झालं तर, श्रोत्याची आस्वादप्रक्रिया पुढीलप्रमाणे राहील : त्यांनी काय ऐकले आहे ते, कलाकार काय मांडतो आहे ते, व तिथून पुढे त्याला काय जाणवते आहे ते ह्यांचा परस्परांशी सतत व्यवहार चालू राहील आणि ह्यातून समतोल साधला की त्याला वाटेल की मला गाणं पोहोचलं.

ह्याउलट, पूर्णतः नवीन संस्कृतीतील संगीत ऐकताना — उदा., अरबी किंवा जपानी — ह्या संगीताच्या आपल्याकडे काहीच चौकटी नसतात; पण आपल्यापर्यंत श्रवणसंवेदना निश्चितच पोहोचत असतात. त्या आपण आपल्या संगीतातील चौकटीच्या आधारेच समजत असतो. हे होणे साहजिकच आहे. पण त्या आधारे त्या संगीताचा अर्थ लावणे किंवा परकीय संगीत तपासून पाहणे चालणार नाही. तसं केलं तर आपण आपल्या चौकटी दुसऱ्या संगीतांवर लादल्या असं होईल. आदर्श श्रोता कसा असतो? तर, प्रथमतः दुसऱ्या संगीताचे वेगळेपण तो मान्य करतो. त्यानंतर तो कलाकाराने पुरविलेले निकष समजून घेऊन त्या आधारेच त्याचं मूल्यमापन करतो, संगीताचा अर्थ लावतो. म्हणजेच त्या निकषांतील व कलाकाराच्या सादरीकरणातील संगती बघतो. म्हणूनच चांगल्या श्रोत्याची व्याख्या सहृदय, ज्याच्याजवळ सहानुभूती आहे असा, अशी केलेली आहे.

मैफिलीमध्ये जाणकार श्रोता कुठला राग आहे हेच शोधत बसत नाही, तर कलाकार काय मांडतो आहे ते तो नीट ऐकून घेतो. नंतर, कदाचित, संगीतकृतीचे विश्लेषण करताना तो म्हणेल की, अमुकअमुक राग सावनी-नट होता. ह्याउलट, कलाकार तोच राग मांडताना सावनी व नट ह्यांचे परस्परसंबंध वा प्रमाण कसे असावे, का दोन्ही रागांच्या केवळ छाया निर्माण करायच्या आहेत, ह्या विचारांच्या अनुषंगाने कल्पना विकसित करील. त्यातून ती विवक्षित व जटिलही होत जाईल. हे सर्व श्रोत्यांना समजेलच असं नाही. पण त्याला कदाचित इतपत जाणवेल, की इथे दोन वेगळ्या गोष्टी एकत्र येत आहेत वगैरे वगैरे.

प्रथमतः कलाकार जेव्हा सा लावतो, तेव्हा त्याचा अर्थ, श्रोत्यांनी ह्या 'सा'च्या आधारे माझा सुरेलपणा तपासावा असा असतो. त्यानंतर आलापी, रागाची पकड व ताल ह्यात मी काय मांडू इच्छितो, लयबंध कुठल्या वर्तुळात्मकतेचा आहे असे अनेक निकष तो श्रोत्याला पायरीपायरीने पुरवीत असतो. पण जर कलाकार निकष/मापदंड स्पष्टपणे मांडू शकला नाही तर मात्र श्रोता स्वतःच्याच निकषांच्या आधारे संगीतकृती तपासत राहील व त्यामुळे सादर केलेल्या संगीतकृतीविषयी श्रोत्याचे मत प्रतिकूलही होण्याची शक्यता राहील.

अशा वेळी कलाकाराला काय म्हणायचे होते ते आपल्याला कळलंच नाही, असं श्रोत्याला वाटेल; तर मला काय म्हणायचं होतं ते श्रोत्याला कळलंच नाही, असा कलाकाराचा दावा असू शकेल. त्यातून विसंवाद निर्माण होऊ शकेल. ह्याकरिता कलाकाराने त्याची संगीतकृती जोखण्याची साधनं व निकष श्रोत्यांना पुरविले पाहिजेत, तरच ते खऱ्या अर्थाने कलाकाराचे स्वातंत्र्य राहील व हे श्रोत्यांनीही मान्य केले पाहिजे.

**प्रश्न** : श्रोत्यांची संगीताची जाण, ज्ञान जसजसे वाढत जाईल तसतसा त्याचा दृष्टिकोन व्यक्तिगत होत जातो का? त्याचबरोबर त्याच्या श्रोतेपणात संकुचितता येते काय? म्हणजेच स्वतःची आवडनिवड मर्यादित होत जाईल का?

**डॉ. अशोक रानडे** : ज्ञान वृद्धिंगत, व्यापक होत असेल तर ते व्यक्तिगत राहणार नाही. उलट, ज्ञान प्राप्त झाल्यावर तो स्वतःच्या कोषातून बाहेर पडेल. ज्ञान होणं ह्याचाच अर्थ असा की, त्या व्यक्तीला परंपरेसकट इतर अनेक गोष्टींचं भान येणं. कुठलीही परंपरा कधीही एका व्यक्तीने बनलेली नसते. व्यक्ती हा त्यातील एक घटक — एक दुवा — असतो. ह्या सर्व गोष्टींचे भान आल्यावर त्याला खऱ्या अर्थाने ज्ञान झाले असे म्हणता येईल. तेव्हा त्याचा दृष्टिकोन साहजिकच व्यक्तिगत राहणार नाही. व्यक्तिगत ती आवडनिवड व सामाजिक ती अभिरुची, असं थोडक्यात म्हणता येईल. त्यामुळे व्यक्तिगत पातळीवर न आवडलेली गोष्ट सामाजिक अभिरुची ह्या पातळीवर श्रेष्ठ आहे ह्याची जाणीव एखाद्याला राहील. अभिरुची ह्या पातळीवर निकषांचा संचच वेगळा असतो. ह्याचं भान आलं, म्हणजेच ज्ञान झालं, की ते व्यक्तिगत राहणारच नाही. त्यामुळे श्रोतेपणात संकुचितता येते असं होणार नाही.

ज्ञान व्यापक असतं हेच त्याचं महत्त्वाचं लक्षण आहे. ज्ञानामुळे दृष्टिकोन संकुचित व्हायला लागला तर ज्ञान कमी

अनुक्रमणिका

पडत आहे असं समजायला हरकत नाही. जर हळूहळू कमी कमी गोष्टी आवडायला लागल्या तर त्यात काय शक्यता असू शकतील? एक : घेण्याची शारीरिक-मानसिक क्षमता कमी झाली आहे. दोन : जे नवीन निर्माण होत आहे ते इतक्या वेगळ्या प्रकारचे आहे की, त्याचा पाठपुरावा करण्यासाठी आवश्यक त्या परंपरेचे भान येत नाहीये. आणि, तीन : (फारच कमी वेळा अशी शक्यता असते ती म्हणजे) निर्माण होणारी गोष्ट अतिशय निकृष्ट आहे म्हणून ती आवडत नाहीये. म्हणजेच ते तुमच्या ज्ञानाच्या निकषांवर उतरत नाहीये. पण हे केवळ सैद्धांतिक (theoretical) पातळीवरच शक्य आहे असे वाटते. कारण कोणत्याही क्षणी काहीच चांगलं घडत नसतं असं होत नाही. म्हणजे खऱ्या अर्थी ज्ञान झाल्यावर हे मला आवडत नसलं तरी ती महत्त्वाची गोष्ट आहे असं तो म्हणू शकतो.

**प्रश्न** : श्रोता जसजसे संगीतातील सूक्ष्म भेद समजू लागतो तसतसे त्याचा संगीताचा अनुभव/आस्वाद/आनंद घेणं ह्यात फरक पडतो का?

**डॉ. अशोक रानडे** : निश्चित. श्रोत्याला हे कळायला लागतं की, जे मला आवडतं, जे मला समजतं त्यापेक्षा मला आवडावं ते व समजावं असं ह्याचं क्षेत्र फारच विस्तृत आहे. म्हणजेच, मला भावतंय ते घेता येतंय, पण ह्यापलीकडे बरेच काही चांगले आहे, परंतु माझ्यामध्ये घेता येण्याची क्षमता नाहीये. हा फरक असा आहे की, मला समजणारं संगीत — म्हणजे माझं संगीत — ह्यापेक्षा संपूर्ण संगीत हे मोठं आहे. परंतु ही पायरी गाठणं कठीण आहे. कारण साधारणतः आपण काय करू शकतो ह्याच्याशीच आपण तुलना करत असतो. आपल्याला जे जमत नाही, करता येत नाही ते नाकारण्याकडेच आपली प्रवृत्ती असते. म्हटलं तर हा अहंभाव; आणि, म्हटलं तर, मनामध्ये तीव्र इच्छा असते की खूप चांगलं करावं, पण ते करता येत नसल्यामुळे हताशा येते ती त्यातून व्यक्त होत असते. परंतु खऱ्या अर्थाने संगीताबद्दलचं ज्ञान अधिकाधिक सूक्ष्म झालं तर आस्वाद-अनुभव घेण्याची प्रक्रिया अधिक तीव्र होईल व आनंद वाढतच जाईल.

**प्रश्न** : श्रोत्याच्या घडण्यात योगायोग किती कारणीभूत असतो व त्याची (नैसर्गिक) धारणा किती कारणीभूत असते?

**डॉ. अशोक रानडे** : योगायोगाविषयी खरोखरच काही सांगणं कठीण आहे. पण असं म्हणता येईल की, एखाद्या समाजाची जीवनसरणी संगीताला जास्त अनुकूल असते. त्यामुळे अशा समाजातील व्यक्ती व संगीत ह्यांच्यामध्ये अर्थपूर्ण संबंध घडण्याची शक्यता अधिक दाट असते. पण काय घ्यायचे, काय करायचे ह्या गोष्टी मात्र संस्कारावर अवलंबून असतात. शिवाय, विश्वास असेल तर, तुमची मनातील प्रेरणा आणि, गेल्या जन्मीचे काही संबंध मानले तर, तीही गोष्ट महत्वाची. त्यापुढील मार्ग मात्र स्वतःला निश्चित करावा लागतो.

संगीताकरिता किती वेळ, शक्ती, पैसा खर्च करणार, ह्यामधून काय मिळावं अशी आशा-अपेक्षा आहे ह्या गोष्टी तुमच्या धारणेवर अवलंबून असतात. मला लगेच त्यातून अमुक अमुक फळ/मोबदला मिळावा अशी ज्याची अपेक्षा नसते ती व्यक्ती खऱ्या अर्थाने सुसंस्कृत म्हटली पाहिजे. जीवनाची गुणवत्ता वाढावी असं ज्याला वाटतं त्याची धारणा वेगळी आहे असं म्हणावं लागेल.

**प्रश्न** : बुद्धिनिष्ठ संगीत व भावनिष्ठ संगीत अशी विभागणी करणे योग्य होईल का? त्यांपैकी भावनिष्ठ संगीतच सर्वसाधारणपणे श्रोत्यांना आकर्षित करते का?

**डॉ. अशोक रानडे** : कलासंगीतात व्याकरण व ऐंद्रिय संवेदना असे दोन भाग आहेत. ज्याचे कान सक्षम आहेत त्याच्यापर्यंत ध्वनी निश्चितच पोहोचेल. तिथे त्याला काहीही करण्याची गरज नाही. आवडलं किंवा आवडलं नाही ह्याचा निर्णय श्रोता लगेच घेऊ शकेल. दुसरा जो व्याकरणाचा भाग आहे, तो ज्ञानात्मक घटक आहे. श्रोत्याजवळ संगीताचे ज्ञान नसेल तर त्याला काय चाललंय हे समजणार नाही. उदाहरणार्थ, रागदरबारी. ह्यात कुठेतरी ऐंद्रिय म्हणावी अशी संवेदना आहे. ह्याउलट, नट-बिलावलमध्ये ऐंद्रिय संवेदनेला रिझवणारा भाग कमी आहे. त्यात दोन विशिष्ट राग एकत्र कसे आणलेत; दोन्ही रागांच्या मिलाफातून बनणाऱ्या विविध आकृत्यांमध्ये त्या त्या रागांची स्वतंत्र संरचना व त्यांचा एकत्रित मेळ ह्यांचे परस्परसंबंध, ह्या सर्व गोष्टी समजणं ही एका अर्थी बुद्धिनिष्ठ प्रक्रिया आहे. पण दरबारीमध्ये भावनात्मकता आहे, मूड आहे. त्यामुळे त्याला भावनिष्ठ म्हटलं तरी माझी हरकत नाही. फक्त, भावनिष्ठ म्हटल्याबरोबर अमुक तऱ्हेची भावना असं समजू नये. काही गवयी म्हणतातच की, जोगीया,

तोडी, यमन, मारवा ह्या रागांमध्ये स्वतःचा मूड आहे, तर नट-बिलावलमध्ये तो नाहीये. व्याकरणाचा भाग, मांडणीच्या वेगवेगळ्या अवस्था ह्या सगळ्याच्या आधारे बरंच विश्लेषण करता येईल.

**प्रश्न** : गायक-वादक होण्यासाठी काही नैसर्गिक देणगी असण्याची गरज आहे का? तसेच श्रोत्यालाही ती असणे आवश्यक असते का?

**डॉ. अशोक रानडे** : श्रोत्याच्या मानसिक तयारीचा जो प्रश्न आहे, त्यासंबंधीचा एक वाक्प्रयोग आहे तो म्हणजे 'अमुक अमुक व्यक्तीला कान आहे', हा. म्हणजेच त्याच्यावर संगीताचे संस्कार झाले आहेत. इथे शिकायला आलेल्या व्यक्तीच्या बाबतीत जो जुना दंडक आहे तोच लागू करावा लागेल. तो म्हणजे, सहा महिने येऊन संगीत नुसते ऐकणे, सहवास करणे. त्यानंतर त्याच्या मनात हळूहळू संगीताची प्रतिमा/आकृती तयार होऊ लागेल. कोणत्याही श्रोत्याला प्रथम काय जाणवतं तर लय. लय ही ऐंद्रिय संवेदना आहे व तिला आपल्या शरीरात चालू असलेल्या 'घड्याळा'चा भरपूर संदर्भ/अनुभव असतो.

स्वर ह्या कल्पनेमध्ये दोन गोष्टी आहेत. एक ध्वनी व दुसरा स्वर. ध्वनी सगळ्यांपर्यंत पोहोचतो, पण खरे तर सगळ्यांपर्यंत पोहोचतोच असे नाही. कारण स्वर ही ध्वनीवर संस्कार करून व्याकरणशुद्ध केलेली पायरी आहे. नेहमी असं म्हटलं जातं की, consonances are natural and scales are man-made. म्हणजे, स्वरांच्या पायऱ्या, त्यांची स्थानं, ध्वनिकंपनसंख्या काय असावी हे त्या त्या संस्कृतीने ठरविले आहे. स्वर कळायला लागतो म्हणजे पायऱ्यांचा क्रम/स्थानं समजू लागतात. त्यामुळे जोपर्यंत विशिष्ट संस्कृतीत कोणीही मुरलेला नाही तोपर्यंत त्याला ह्या सर्व गोष्टी कळणार नाहीत. म्हणून संगीतात वैश्विकता ह्या संकल्पनेचा काळजीपूर्वक वापर केला पाहिजे.

भारतीय कलासंगीतात श्रोत्याला राग म्हणजे स्वरांची आकृती हे शब्दांत समजलं तरी राग कळेल किंवा पोहोचेलच असे नाही. म्हणून, प्रथमतः, राग-ताल समजले नाहीत, त्यांची नावं माहीत नसतील तरी चालेल, श्रोत्याला सारेगम (म्हणजे स्वरांची अक्षरं) समजले नाही तरी ध्वनींनी तयार होणारी आकृती जाणवली पाहिजे.

साधारणतः कानामध्ये जे लवकर शिरतं — म्हणजे ध्वनीची तीव्रता-उच्चता — ते आपल्याला आवडतं. कारण त्या गोष्टींनी कान भरून जातो. आपण म्हणतो, की ह्या भडक गोष्टी लोकांना कशा आवडतात? तर त्या डोळ्यांमध्ये चटकन भरतात. सूक्ष्म गोष्टी भरायला वेळ लागतो. संस्कारांनी हळूहळू हे सूक्ष्म भेद समजू लागतात. पण मूलतः त्याच्याजवळ संगीताची आकृती — नकाशा — कानांना जाणवण्याची क्षमता असली पाहिजे. त्याबरोबरच, ही गोष्टही लक्षात घेतली पाहिजे की, कुठल्याही समाजात कोणाचीही पाटी 'कोरी' नसते. कारण त्याच्या मनावर संस्कार झालेले असतात, त्याच्या मनावर ठसे उमटलेले असतात व सतत नवे नवे प्रभाव पडत असतात. ह्या सर्व गोष्टींच्या आधारेच सर्व गोष्टींचा अन्वयार्थ तो लावत असतो. जाणकार श्रोता व साधा श्रोता ह्यांत फरक एवढाच की, जाणकार श्रोता कलाकाराबरोबर प्रवास करतो आणि साधा श्रोता कलाकार पोहोचतो तिथे पोहोचतो. एकाला प्रत्येक पायरीवर काय घडत आहे ते समजते, तर दुसऱ्याला कलाकार इथून निघालाय आणि तिथे पोहोचला आहे एवढंच. मध्ये काय घडलंय हे त्याला माहीत नसेल.

**प्रश्न** : श्रोता कलाकाराबरोबर प्रवास करतो व तो त्याचा अन्वयार्थ लावतो. म्हणजे त्याच्या कल्पनाशक्तीलाही चालना मिळते व त्यातून तो संगीतकृती समजत असतो, असे म्हणावयाचे का?

**डॉ. अशोक रानडे** : श्रोत्याच्या कल्पनाशक्तीला चालना मिळणं म्हणजे त्याने स्वतः मनातल्या मनात निर्मिती करणं असं नाही. माझं म्हणणं असं आहे की, अनेक शक्यतांपैकी एक शक्यता कलाकार दाखवत असतो, ती स्वतःच्या संगीत-कल्पनेशी ताडून बघणं त्याला जमलं पाहिजे. असं म्हटलं जातं की, तुम्ही श्रोता असता तेव्हा कलाकाराबरोबर मनातल्या मनात गात असता, म्हणजे तुमच्या स्वरयंत्राची छुपी हालचालच होत असते. पण हे मला पटत नाही. कारण असं व्हायला लागलं तर तुम्हांला शारीरिक त्रास होईल. कलाकार कल्पना मांडतो आहे त्याचा नकाशा माझ्या डोळ्यांसमोर येऊ शकतो. तो माझ्या कानांना जाणवतो. त्या नकाशातील विविधता, त्यातील वेगळेपण आणि आजच काही घडलंय हे त्याला जाणवतं आणि म्हणून त्याला आनंद मिळतो. पुस्तक वाचून

राग ह्या कल्पनेची कल्पना येईल पण अनुभव येणार नाही.

मुंबई विद्यापीठामध्ये जेव्हा मी सौंदर्यशास्त्र हा विषय शिकवायला सुरुवात केली तेव्हा मी असं म्हटलं की, जोपर्यंत कोणीही प्रत्यक्ष काही गात नाही, चित्र काढून बघत नाही तोपर्यंत स्वराची ताकद, रेषेची ताकद त्याला कळणारच नाही. ह्या प्रयत्नातून उत्तम गाणं किंवा चित्र निर्माण झालंच पाहिजे असं नाही. पण त्या मांडवाखालून गेलं पाहिजे. कारण ही शारीर-मानसशास्त्रीय (सायकोफिजिऑलॉजिकल) गोष्ट आहे. चित्रकार द.ग. गोडसे ह्या बाबतीत माझ्याशी सहमत होते. श्री. र.कृ. जोशीही म्हणायचे, ही नीब, हा बोरू, त्यांचा वापर करून असे असे लिहायचे वगैरे, असे सांगून व ते ऐकून सुलेखन विद्या कशी काय कळेल? त्यासाठी क काढा व काढा मग जाणवेल. अमूर्त पातळीवर एखादी गोष्ट करणे व त्याचा अनुभव येणे ह्या गोष्टी वेगळ्या आहेत, ह्याची जाणीव नसल्यामुळे बरेच घोटाळे होतात. हे घोटाळे साहित्यिकांमुळे झालेले आहेत. ही शब्द नाचवत राहणारी मंडळी आहेत. त्यांना असं वाटतं की शब्दावली वापरली की अनुभूती आली. मला वाटतं, अनुभव आणि अनुभूती ह्याच्यातही फरक करायला पाहिजे. कारण, शब्द कळले की अनुभव आला असं वाटेल, पण पुढे अनुभूतीपर्यंत पोहोचायला पाहिजे.

**प्रश्न** : अनुभव आणि अनुभूती ह्यांत आपण कसा फरक करता?

**डॉ. अशोक रानडे** : आता हे शब्दांत सांगायचे तर असं म्हणता येईल की, शब्दाला एक निश्चित अर्थ असतो आणि त्याचा व्यापक अर्थ मांडणारा आशयार्थ असतो. अर्थाचा शब्दकोश तयार होऊ शकतो तसा आशयकोष तयार करता येत नाही. आपण उदाहरणच घेऊ. आता, आई ह्या शब्दाचा अर्थ काय, तर जन्म देते ती बाई. पण हा काही आशय नाही. अर्थ तुम्हांला अनुभवापर्यंत नेतो पण पुढे जर जायचं असेल तर सबंध संस्कृती, तुमचे संस्कार ह्या गोष्टी संपूर्ण चौकटीत कुठे बसतात, त्यांचं मूल्य काय, महत्त्व काय ह्या गोष्टींचा अनुभव असला पाहिजे. हे जेव्हा जागृत होतं तेव्हा अनुभूती आली असं म्हणता येईल. जसं हॅम्लेटमध्ये नानासाहेब फाटक 'आई – आईऽऽऽऽ – आईसाहेब' असं तीन वेळा, चढत जाणाऱ्या आवाजात म्हणायचे. खालच्या स्वरांमध्ये म्हणायचे तेव्हा त्यांचा भाव असा असायचा, की ही माझी आई आहे, ती कुठल्या थराला पोहोचली आहे ह्याचं मला दुःख होतंय. ह्याच्या पुढे जेव्हा 'आईऽऽऽऽ' असं म्हणायचे तेव्हा तो आवाज शासनकर्त्याच्या भूमिकेकडे जायला लागलेल्या मुलाचा आहे ह्याची जाणीव त्यातून व्यक्त व्हायची. तेव्हा तो जरा करडाही व्हायचा. पहिल्या वेळी भेदरलेल्या, हताश झालेल्या, वाईट वाटलेल्या मुलाचा स्वर वाटायचा. दुसरा असायचा तो शासनकर्ता होऊ पाहणाऱ्या पण अजूनही राजपुत्र व मुलगा ह्या भूमिकेतून वावरणाऱ्याचा. पण तिसऱ्या वेळी जेव्हा 'आईसाहेबऽऽऽ' असं ते ओरडायचे तेव्हा तो हिला शासन व्हायलाच पाहिजे अशी पक्की खात्री झालेल्या शासनकर्त्याचा आवाज असायचा. हा अनुभव ते अनुभूती असा प्रवास आहे व तो केवळ त्यांच्या संवाद म्हणण्याच्या माध्यमातून पोहोचत असे.

**प्रश्न** : अनुभव ते अनुभूती हा टप्पा गाठणं प्रत्येकाला शक्य आहे? का त्यामध्ये काही अडथळे आहेत?

**डॉ. अशोक रानडे** : हे अगदी प्रत्येकाला शक्य आहे. खरं तर संगीत पोहोचत नाही अशी हजारात एखादीच व्यक्ती असते. आता तर म्हटलं जातं की, 'Human beings are programmed for music'. आणखी काय पाहिजे?

उत्क्रांतीच्या ओघात, साधारणपणे काही लाख वर्षांपूर्वी, आपला पूर्वज झाडावरून खाली उतरला तेव्हा त्याचं स्वरयंत्र मोकळं झालं. त्यापूर्वीच्या अवस्थेत तो झाडावर रांगत असल्यामुळे स्वरयंत्र टेकूसारखे काम करत होते. (तरफेचा टेकू असतो तसा). अजूनही आपण वजन उचलताना त्यावर ताण येतो हे आपल्याला माहीत आहेच. झाडावरून जमिनीवर उतरल्यावर त्यावरील सर्व दबाव गेले व ते मोकळं झालं. आता तेच स्वरयंत्र भाषा, संगीत ह्यासाठी वापरलं जातंय. हे सर्व काही लाख वर्षं चाललं आहे. मग आपण कोरे कसे असू?

**प्रश्न** : संगीतातला अनुभव-अनुभूती ह्याबरोबर श्रोत्याला आनंद केव्हा होतो?

**डॉ. अशोक रानडे** : आपण वर्गवारी केली आहे. त्यानुसार, आचार्याला समदृष्टी असते. तेव्हा सर्व सम झालं की त्याला गुणवत्तेचा आनंद होतो. पंडित आहे, त्याला छंद-वृत्त-राग-ताल ह्या निकषांवर संगीत उतरलं – म्हणजे मूल्यमापनानंतर ते योग्य ठरलं – की निकषांवर उतरल्याचा आनंद होतो.

अनुक्रमणिका

'स्त्रिया' म्हणजेच लालित्य [illegible]णारे जे श्रोते आहेत त्यांना लालित्यपूर्णता असेल, संगीतात माधुर्य असेल तर आनंद होतो. इतरांवर लयीचा परिणाम व ध्वनीची संवेदना ह्यांचा परिणाम होतो. थोडक्यात असं म्हणता येईल की, आचार्यांना गुणवत्तेचा, पंडितांना मूल्यमापनाचा तर स्त्रियांना लालित्यामध्ये आनंद आहे. उच्च स्वर ही मात्र केवळ संवेदना आहे. तिथे सुख आहे, समाधान आहे. बस्स, एवढंच.

**प्रश्न :** संगीतामध्ये अशी काही नैसर्गिक शक्ती आहे का, की जी श्रोत्यांवर संस्काराशिवाय, शिक्षणाशिवाय प्रभाव टाकते?

**डॉ. अशोक रानडे :** ह्यावर संशोधन चालू आहे. ते अगदी वेगळ्या तऱ्हेचं आहे. प्राचीन परंपरेनुसार, 'ग्रहगोलांचं संगीत' अशी कल्पना आहे. त्यात असं म्हटलंय की ग्रहगोल काही एका नात्यांनी एकमेकांशी बांधले गेले आहेत; त्यांच्या हालचालींची गुणोत्तरं संगीतातील गुणोत्तरांशी निगडित आहेत. ती तशी असल्यामुळे संगीत ऐकल्यावर त्याचा परिणाम श्रोत्यांवर होतो. कारण हे ग्रह सुसंवादी पद्धतींनी चालले आहेत. अन्यथा हे विश्व सर्व फुट्न गेलं असतं. हा सुसंवाद संगीतात प्रतिबिंबित झालेला असतो, आणि तुम्ही ते ऐकता तेव्हा तुमच्यात तो सुसंवाद निर्माण होतो. ही पद्धती संगीतउपचारपद्धतीकडे नेते. त्याचे कारण हेच आहे की, संगीतश्रवण ही प्रथमतः ऐंद्रिय संवेदना आहे. ऐंद्रिय म्हणजे निकृष्ट आहे असं नाही. सजीव प्राण्यात ती असणारच. म्हणजेच ती संस्कृतिविशिष्ट नसूनं सार्विक आहे. पायाभूत आहे. ह्या शास्त्राला शारीरसंगीतशास्त्र असं म्हणायला लागले आहेत. त्यातील संशोधकांचं म्हणणे असं आहे की जपानी लोकांना प्रतीत होणारे स्वरवर्ण भारतीयांना किंवा चिनी लोकांना प्रतीत होणाऱ्या स्वरवर्णांपेक्षा वेगळे असतात व म्हणून त्या त्या संस्कृतीचे संगीतही भिन्न असते.

विज्ञानानुसार मेंदूचे दोन भाग आहेत. त्या दोन्हीही भागांचे गुणधर्म भिन्न आहेत आणि त्यांची कार्ये पण वेगवेगळी आहेत. त्यानुसार उजवीकडील मेंदूच्या भागाचे शरीराच्या डाव्या अंगावर नियंत्रण तर डावीकडील भागाचे उजवीकडील अंगावर नियंत्रण असते. डावीकडील भाग गणिती गुणवत्तेचा असल्यामुळे आपल्याकडे तबलावादक कलाकाराच्या उजवीकडे बसतात तर सुरसाथीदार डावीकडे बसतात. अशाप्रकारचं खूपं विवेचन यायला लागलं आहे.

संगीतामुळे परिणाम होतो ही फार प्राचीन कल्पना आहे. तो निश्चितपणे कसा होतो? तो रागाचा होतो का ध्वनीचा होतो? रागाचा होतो म्हटलं तर इतर संगीत परंपरांचं काय? शिवाय, नुसता राग घेऊन चालणार नाही; लयीचा विचार करायला हवा. त्यात ठाय, मध्य, अशा स्वरांतरांचे मानस-परिणाम काय होतात? अशा अनेक तऱ्हांनी तो विषय अभ्यासला जातो आहे.

**प्रश्न :** विविध ताल व विविध राग ह्यांचे श्रोत्यांवर वेगवेगळ्या प्रकारचे परिणाम होतात? ह्यासाठीच त्यातील वैविध्य आहे का?

**डॉ. अशोक रानडे :** लयीचा परिणाम होतो हे आपण पाहिलं, त्यापुढे स्वनैक्य व स्वनविरोध ह्यांचा विचार करावा लागेल. त्याशिवाय मंद्र, मध्य, तार ह्या तारता-पातळ्यांचा विचार करावा लागेल. कारण प्रत्येक सप्तकाची उच्च-नीचता किंवा मंद्र सप्तकातील सांप व मध्य सप्तकातील साप ह्यांचे वेगवेगळे परिणाम होतात. त्यामुळे अनेक पातळ्यांवर ह्या गोष्टींचा विचार करावा लागेल. अशा प्रकारचा अभ्यास संगीतोपचार-पद्धतीत जास्त आहे.

तालाच्या बाबतीत म्हणायचं झालं तर, तुम्ही ताल कधीच ऐकत नसता; ऐकत असता तो ठेका. त्रिताल म्हणजे काय, तर ४-४-४-४ अशी १६ मात्रांची विभागणी असते. त्याचे **धा धीं धीं धा** ह्या ४ मात्रा झाल्या. तसेच **धा तिरकीट** धीन कत्त धींना ह्याही ४ मात्राच आहेत. पण त्यांत बराच फरक आहे. म्हणून म्हटलं की, तुम्ही ऐकत असता ते ठेके. ताल ही अमूर्त आकृती असते. त्याला **धीना धीधीना** — म्हणजे झपताल — असं नादरूप मिळतं ते आम्ही ऐकत असतो.

विविधतेच्या बाबतीत असं म्हणता येईल की सगळेच राग काही केवळ भावनिक किंवा सांगीतिक गरजेतून निर्माण झालेले नाहीत. बरेचसे राग बौद्धिक गरजेतून, बौद्धिक कुतूहलातून निर्माण झालेले असू शकतात. ते बौद्धिकदृष्ट्या आव्हानात्मक वाटतात. परंतु त्यांपैकी काही १० मिनिटांत संपतात. ते मोठे राग नाहीत. त्यांत वर्गवारी आहे ती म्हणजे आम राग, धुन राग, प्रचलित-अप्रचलित वगैरे. आम राग मोठे असतात. ते भव्य पटांगणासारखे तर धुन राग म्हणजे मर्यादित जागा. त्यापलीकडे जाणे कठीण. स्वातंत्र्य घेऊन

त्यापलीकडे जाऊ शकता. पण स्वातंत्र्य घेतलं की जबाबदारी आली तो राग फुलविण्याची, रंगविण्याची. पिलुसारख्या रागात स्वातंत्र्य घेणं सोपं वाटतं. पण किती लोक ते घेतात? काही नियम नसतात तिथे अवघड जातं. म्हणजे रागस्वरूप नियमांनी अधिक बांधलेलं असतं तिथे सोपं जातं. ह्यावरून लक्षात येईल की, रागांची विविधता ही आकृतिमयतेचे आकर्षण आहे ह्यातून आहे; ती त्यामागील प्रेरणा आहे.

तालाच्या बाबतीत असं झालंय : तो प्रथम पद्यशास्त्राच्या अंगाने आला. जसजसे विविध वृत्त-छंद निर्माण झाले तसे पद्यातील लघु-गुरू ही कल्पनाही आली. पहिली तालाची मांडणी लघु-गुरू क्रमानुसारच होत होती.

**प्रश्न** : म्हणजे नक्की काय झालं?

**डॉ. अशोक रानडे** : पाहा, पद्यरचना म्हणताना व तीच गद्य म्हणून वाचताना शब्दोच्चारणातील कालावधीत जो फरक पडतो तो आपल्याला माहीतच आहे. कारण उच्चारण कालावधीनुसार अक्षरांची लघु किंवा गुरू अशी विभागणी छंदात होते. त्यावरून त्याचे वृत्त ठरते. उदा. मंदाक्रांता, शार्दूलविक्रीडित, वसंततिलका वगैरे. त्यात गेयता असते. अशा वृत्त-छंदाच्या अनुषंगाने जाणारे ताल प्रथम आले. पण आज ज्या अर्थानं आपण समजतो ती संगीतातील तालाची कल्पना नंतर निर्माण झाली. ती वर्तुळात्मक होती व आजही आहे. ही कल्पना संगीतनिर्मितीला अत्यंत उपकारक ठरली. कारण त्यातून आवर्तनांची सलग मालिकाच बनते जी राग कल्पनेचा विस्तार मांडण्यासाठी उपयुक्त ठरते. त्यातील वर्तुळात्मकता म्हणजे, जशी तीन तालात १६ मात्रांनंतर पुन्हा पहिली मात्रा म्हणजेच सम येते व आवर्तन पुरे होते. अशा स्वरूपाचा ताल वृत्त-छंदापेक्षा वेगळा होता.

संगीतात विविध तालांमुळे वेगवेगळे आकृतिबंध निर्माण होतात. त्याचाही आनंद असतोच. ते का नाकारायचे? एके काळी केलेले १०८ तालांचे वर्णन शास्त्रांमध्ये आहे. ते शंकराच्या १०८ तांडवाबरोबर निर्माण झाले असाही आधार पुराणात दिलेला आहे. पण आजकालचे कलाकार जेमतेम १५ ते १६ तालातच गातात.

**प्रश्न** : काही लोकांना राग-ताल काही कळत नाही, पण त्यांना सम येतेय ह्याची जाणीव होते. ते एका समाज-संस्कृतीच्या प्रभावातून होतं का त्याहूनही काही वेगळे कारण आहे?

**डॉ. अशोक रानडे** : संस्कृतीचा प्रभाव हे तर कारण आहेच; पण त्याबरोबर कलाकार सारखी एकप्रकारे सूचनाही देत असतो. कलाकार जेव्हा मुखडा म्हणतो तेव्हा तो अमुक तऱ्हेने समेवर येणार आहे हे प्रस्थापित करतो. त्यामुळे श्रोत्याला मुखडा आला की जणू समेची पूर्वसूचनाच मिळते.

**प्रश्न** : हिंदुस्थानी संगीताचे संस्कार झालेल्या श्रोत्याला कुठलंही संगीत ऐकताना सतत मनात संदर्भ राहतो तो म्हणजे सम व विराम वगैरे गोष्टींचा. पण तसं अरबी संगीतात किंवा काही इतर संगीतांत नसतं. अशा वेळी मग काय होतं?

**डॉ. अशोक रानडे** : हा संस्काराचा भाग असला तरी, आधी म्हटलं त्याप्रमाणे परकीय संगीताचा आस्वाद घेताना सतत ते आपल्या संगीताशी ताडून बघू नये. मला नेहमी वाटतं की, Recognition and respect for difference is the key for good education. हे आपल्याकडे होतच नाही. आपण सगळे वेगळे आहोत आणि हे वेगळेपण सन्मानाने स्वीकारायचं आहे. साम्य शोधणं ही शिक्षणाची पद्धत नसावी. त्यामुळे एखाद्याला वेगळं काय म्हणायचंय ते समजतच नाही.

काही वर्षांपूर्वी मी मुंबई विद्यापीठात इगॉर स्ट्राव्हिन्स्कीच्या पहिल्या पुण्यतिथीला कार्यक्रम ठेवला होता. त्यावेळी त्याची एक रचना वाजवून त्यावर एक व्याख्याता बोलला. पण नंतर एक दुढ्ढाचार्य म्हणवणारे त्या संगीतरचनेविषयी म्हणाले की ती रचना जरा 'भूप' रागासारखी वाटली. पण मला वाटतं, स्ट्राव्हिन्स्कीला त्या रचनेतून पूर्णपणे काही वेगळं म्हणायचं होतं. सतत आपल्या संगीतकल्पनेशी ताडून बघितल्यामुळे दुसऱ्याला काय म्हणायचे आहे ते आपल्याला कळतच नाही.

सम म्हणजे विराम आला असं वाटणं हे एक प्रकारे Conditioning झाल्यासारखं आहे. ते होता कामा नये.

✠✠

अनुक्रमणिका

# शोकांतिका आणि संपूर्ण सत्य

**आल्डस हक्सली**

ते सहाहीजण नायकाचे सर्वोत्तम आणि अत्यंत शूर सहकारी होते. गलवताच्या पुढच्या भागावरून ओडिस्यूजने, त्याच्या जागेवरून, वळून पाहिले तो, सुटण्याची केविलवाणी धडपड करीत असलेल्या त्यांना उंच हवेत उचलल्याचे त्याला दिसले, त्यांच्या किंकाळ्या त्याने ऐकल्या, त्याच्या नावाने ते निर्वाणीच्या हाका मारताना त्याच्या कानी पडल्या. गलबतात उरलेले इतर, असहायपणे, सुटण्यासाठी जिवाच्या आकांताने धडपड करीत असलेल्या, "माझ्या दिशेने हात लांबवत आक्रोश करीत असलेल्या त्यांना, गुहेच्या तोंडाशी सिला मटकावीत असता फक्त पाहू शकत होते." समुद्रातल्या (बेटांमधील) चिंचोळ्या बेचक्यांच्या साऱ्या शोधयात्रेच्या ओघात "इतके दारुण व करुण दृश्य दुसरे नव्हते पाहिले" अशी भर ओडिस्यूज घालतो. आणि त्यावर आपला विश्वास बसतो. होमरच्या छोट्याशा वर्णनाने (त्यातील उपमेचा अतिरेक प्रक्षिप्त आहे) आपली खात्री पटते.

संकट टळल्यावर ओडिस्यूज आणि त्याची माणसे रात्रीच्या मुक्कामासाठी किनाऱ्यावर आली; सिसिलीच्या त्या किनाऱ्यावरील पुळणीवर त्यांनी स्वयंपाक केला –"पाककौशल्य प्रकट करीत" स्वयंपाक केला असे होमरने म्हटले आहे. *ओडिसी* या (होमरकृत काव्याचा) बारावा अध्याय पुढील शब्दांनी पुरा होतो : "तहानभूक शमल्यावर, जेवून तृप्त झाल्यावर, त्यांना आपल्या प्रेमळ सहकाऱ्यांची आठवण झाली नि ते रडू लागले, आणि अश्रू वाहत असतानाच ते सगळे झोपेच्या अधीन झाले."

सत्य, संपूर्ण सत्य, केवळ संपूर्ण सत्य – जुन्या वाङ्मयात त्याचे दर्शन किती विरळा! सत्याचा अंश; होय, प्रत्येक चांगले पुस्तक आपणास सत्यांशच तेवढा देत असते. तेवढेही ते देणार नसेल तर त्याला चांगले पुस्तक म्हणताच येणार नाही. पण संपूर्ण सत्य? नाही. जुन्या काळच्या लेखकांपैकी फारच म्हणजे फारच थोडे संपूर्ण सत्याचे दर्शन घडवतात. त्या अत्यंत थोड्यांपैकी एक *ओडिसी*चा कर्ता होमर होय.

हे कोणते 'सत्य?' उदाहरणार्थ, २+२ = ४, अशासारखे? वा १८३७ साली राणी व्हिक्टोरिया (इंग्लंडच्या) गादीवर बसली, हे? वा प्रकाश दर सेकंदाला १,८७,००० मैल वेगाने प्रवास करतो, अशासारखे? नाही. अशासारखे सत्य वाङ्मयात फारसे भेटत नाही, हे सांगायला नको. ज्या 'सत्या'बद्दल मी आत्ता बोलत होतो ते म्हणजे, म्हणून सत्य या अर्थाने संभवनीय जे स्वीकारता येते असे, एवढेच, यापेक्षा जास्त नाही. जेव्हा वाङ्मयीन कलाकृतीमध्ये चित्रित केलेला अनुभव आपल्या स्वतःच्या प्रत्यक्ष अनुभवाशी, वा संभाव्य अनुभवांशी असे मी म्हणेन, – (परिचित तथ्यांच्या आधारे आपण कमीअधिक प्रमाणात स्पष्टपणे अनुमान केले असता) चित्रित केलेल्या अनुभवांसारखे अनुभव आपणाला येऊ शकले असते असे आपल्याला वाटते असे – बऱ्यापैकी मिळताजुळता असतो तेव्हा आपण म्हणतो 'हे लिखाण सत्य आहे'. आपले हे विधान तसे अचूक नसते, यात शंका नाही. पण हा विषय इथे, अर्थातच, पुरा होत नाही. मानसशास्त्रावरील क्रमिक पुस्तकात एखाद्या प्रकरणाची साद्यंत हकीकत नोंदविलेली असते, आणि त्या प्रमाणात ते निवेदन वैज्ञानिकदृष्ट्या सत्य असते. पण ही गोष्टही शक्य आहे की, वाचकालाही स्वतःच्या संदर्भात ती 'सत्य' असल्याचे प्रतीत होईल; म्हणजे असे की, स्वीकारणीय, संभवनीय, त्याच्या स्वतःच्या प्रत्यक्ष वा संभाव्य अनुभवांशी मिळतीजुळती म्हणून त्या प्रकरणाची हकीकत 'सत्य' आहे असे त्याला प्रतीत होऊ शकेल. मानसशास्त्राचे क्रमिक पुस्तक हे काही वाङ्मयीन कलाकृती नव्हे. असेलच तर, योगायोगाने वा गौणत्वाने ती कलाकृती ठरेल. एखाद्या कलाकृतीने सत्यत्वाचा आभास निर्माण केला, अगर वाचकाचा प्रत्यक्ष वा कल्पनेने घेतलेला अनुभव लेखकाने चित्रित केलेल्या अनुभवाशी मिळताजुळता असला तरी, ती कलाकृती सत्य सांगते असे म्हणण्यासाठी तेवढे पुरेसे नाही. चांगल्या कलाकृतीत

---

* 'ट्रॅजेडी अँड द होल ट्रूथ' या निबंधाचे भाषांतर. भाषांतर : आ.ना. पेडणेकर






ग्रथित सत्य हे श्रेष्ठतर सत्य असते — ते तथ्याच्या, वास्तविकतेच्या पातळीवर सत्यापेक्षा अधिक संभवनीय, अधिक स्वीकारणीय, अधिक प्रत्ययकारी असते. आणि ही गोष्ट स्वाभाविकच आहे. कलावंताला मर्मदृष्टी, संवेदनशीलता, संप्रेषणाची, 'गोष्टी इतरांपर्यंत पोचविण्याची' क्षमता यांचे वरदान लाभलेले असते. घटनांना, आणि ज्यांना घटना 'घडतात' त्या बहुसंख्य लोकांना हे वरदान लाभलेले नसते. ज्यांच्यापाशी शिकावयाची, बोध ग्रहण करण्याची पात्रता असते तेच अनुभवांपासून शिकतात, अनुभवांतले सत्य ग्रहण करतात. श्रीमती मिकॉबरच्या* बाबांच्या आवडत्या म्हणीवरून आपला ग्रह होतो तेवढ्या सार्वत्रिक प्रमाणात लोकांच्या ठायी ही पात्रता असत नाही. कलावंत हे खासच शिकणारे, शिकून घेण्याची पात्रता अंगी असलेले असतात आणि ते विशेष गुणवान शिक्षक असतात. बहुतेक माणसांना घटितां-पासून जेवढे शिकावयास मिळते त्यापेक्षा कितीतरी अधिक पटींनी कलावंतांना बोध प्राप्त होतो, आणि त्यांना झालेला बोध विशेष उत्कटतेने वाचकांच्या अंतःकरणात ठसविण्याचे सामर्थ्य त्यांच्या ठायी असते. चांगली वाङ्मयीन कलाकृती वाचल्यावर आपल्या मनात उमटणाऱ्या सामान्य प्रतिक्रियांपैकी एक अगदी सामान्य प्रतिक्रिया पुढील सूत्ररूपाने व्यक्त होत असते — 'मला नेहमीच असेच वाटत आले आणि हेच माझेही विचार राहिले; पण इतक्या अचूक व स्पष्ट स्वरूपात, माझे मलाही, ते शब्दबद्ध करता आले नव्हते.'

होमर हा संपूर्ण सत्य सांगणारा महाकवी आहे हे विधान आता आपण विशद करून सांगू शकू. होमरने चित्रित केलेले अनुभव आम्ही प्रत्यक्ष घेतलेल्या अगर आम्हाला येऊ शकतील अशा अनुभवांशी चांगल्या तऱ्हेने मिळतेजुळते असतात, असे आम्ही म्हणत असतो. एकाच विशिष्ट क्षेत्रातील अनुभवांच्याशी ते मिळतेजुळते असतात असे आम्ही म्हणत नसतो; तर आमच्या भौतिक व आत्मिक अस्तित्वाच्या सर्व अंगांशी संबंधित अनुभवविश्वाच्या संदर्भात हे विधान आम्ही करीत असतो. होमर त्याच्या काव्यात हे अनुभव कलावंताच्या अंतर्वेधी सामर्थ्याने असे चित्रित करतो की, ते खासच प्रत्ययकारी व स्वीकारणीय ठरतात, असेही आपल्याला म्हणावयाचे असते.

तर, हे झाले वाङ्मयीन कलाकृतीत सांगितल्या जाणाऱ्या सत्याविषयी. होमर संपूर्ण सत्य सांगतो, हे पुन्हा एकवार मी सांगू इच्छितो. निरुंद जागेतून वाट काढत जवळून जाणाऱ्या गलबतावरील खलाशांवर सिलाने घातलेली झडप — जवळपास दुसऱ्या सर्व थोर कवींनी या कथेचा शेवट कसा केला असता याची कल्पना करा. त्यांच्या मित्रांच्या डोळ्यांदेखत सहा माणसे उचलली जातात आणि मटकावली जातात. *ओडिसी* वगळता, इतर कोणत्याही कवितेत बचावलेल्या इतरांनी नंतर काय केलेले (दाखवले) असते अशी तुमची कल्पना आहे? अर्थातच, ती रडली असती. होमरच्या महाकाव्यातसुद्धा ती रडतातच. पण अश्रू ढाळण्यापूर्वी त्यांनी रात्रीचा स्वयंपाक केल्याचे आले असते? स्वयंपाकही, कसाबसा, मारूनमुटकून नाही; तर पाककौशल्य प्रकट करीत स्वयंपाक केल्याचे दाखवले असते? आणि रडण्यापूर्वी त्यांनी दारू ढोसल्याचे व भरपेट जेवण करून तृप्त झाल्याचे सांगितले असते? आणि रडल्यानंतर, वस्तुतः रडतारडताच ती शांतपणे निद्राधीन झाल्याचे दाखवले असते? अन्य कोणाच्याही कवितेत बचावलेल्या लोकांनी या साऱ्या गोष्टी केल्या असे सांगितले/ दाखवले नसते. त्यांनी केवळ आक्रोश आणि आक्रोशच केला असता, आपल्या दुर्दैवाबद्दल आणि सहकाऱ्यांच्या भीषण शेवटाबद्दल ते शोक करीत राहिले असते आणि अश्रू ढाळणाऱ्या माणसांच्या वर्णनानेच सर्ग संपला असता.

परंतु होमरने मात्र संपूर्ण सत्य सांगणे पत्करले. अतिशय क्रूरपणे शोकात ढकलल्या गेलेल्या व्यक्तीलाही अन्नाची भूक असते; शोकावरही भूक मात करते; आणि अश्रू ढाळण्याआधी भूक भागविण्याचा क्रम लागतो, ह्या गोष्टी होमर जाणत होता. कुशल माणसे सदैव कुशलतेनेच कामे पार पाडतात, आणि कौशल्यपूर्ण कामामध्येच त्यांना समाधान लाभते. मग त्यांच्या मित्रांना नुकतेच कुणी मटकावलेले असो, वा रात्रीचा स्वयंपाक करणे ही साधीच कामगिरी पार पाडावयाची असो. पोट भरलेले असते तेव्हा आणि तेव्हाच माणसांना शोक करणे परवडते, आणि भोजनानंतरचा विलाप ही एक चैनच जवळपास असते हे होमरला ठाऊक होते. शोकाआधी भूक भागविण्याचा क्रम लागतो, तसेच तृप्त होईतोवर भूक भागल्यावर थकवा येतोच, आणि शोकाला मध्येच रोखत, शीण त्या शोकाला झोपेमध्ये बुडवून टाकतो. दुःख-यातनांचा विसर पडायला लावणारी ती झोप जास्त सुखद असते, हेही

* चार्लस डिकिन्स या १९व्या शतकातील प्रख्यात कादंबरीकाराच्या *डेव्हिड कॉपरफील्ड मधील* या कादंबरीतील एक पात्र.

होमरला माहीत होते. जे घडले त्याचे शोकांतिक चित्रण करण्याचे नाकारून, होमरने संपूर्ण सत्य सांगण्याचे पसंत केले.

संपूर्ण सत्य सांगणे ज्याने पसंत केले असा दुसरा लेखक म्हणजे फिल्डिंग. ईस्कलसच्या काळापासून आजपावेतो युरोपात *ओडिसी*च्या जातकुळीची जी अत्यंत थोडी पुस्तके लिहिली गेली त्यांपैकी *टॉम जोन्स* ही एक कादंबरी आहे. ही कादंबरी कधीच शोकांतिका होत नाही, या अर्थाने *ओडिसी*च्या जातकुळीची ठरते. क्लेशकारक आणि उद्ध्वस्त करणाऱ्या, केविलवाण्या वा सुंदर गोष्टी घडत असल्या तरीही ह्या गोष्टी घडत असतातच. होमरप्रमाणेच, फिल्डिंगदेखील सर्व घटिते स्वीकारतो; कोणतीच घटना दृष्टिआड करीत नाही. जे जे घडते ते ते हे लेखक पूर्णतया स्वीकारतात म्हणूनच त्यांच्या कलाकृती शोकांतिका बनत नाहीत. ज्या गोष्टी ते वर्ज्य करीत नाहीत त्या असंबद्ध वा अप्रस्तुत असतात. पण जीवनात त्या घडत असतात, आणि त्यांच्या घडण्यामुळे वास्तव व व्यक्ती यांचे एकेरीपण वा टोकदारपण सौम्य होते. पात्रे व प्रसंग यांना 'विशुद्ध' राखण्याचा कटाक्ष शोकांतिकेचे लेखक बाळगतात. उदाहरणार्थ, *टॉम जोन्स* कादंबरीतील सोफी वेस्टर्न या पात्राची गोष्ट घ्या. अतिशय मोहक व जवळपास सर्व गुणांनी परिपूर्ण असे या तरुण स्त्रीचे चित्रण आहे. फिल्डिंग तिच्यावर फिदा आहे हे उघडच लक्षात येते. (असे म्हणतात की, आपल्या प्रथम व अत्यंत प्रिय असलेल्या पत्नीवर त्याने सोफीची व्यक्तिरेखा बेतलेली होती.) पण त्याने तरीही सोफीचे चित्रण जणू तिचे व्यक्तित्व विशुद्ध, उच्च कोटीचे, कोणताही अंतर्गत विसंवाद नसलेले एकात्म असल्यासारखे केले नाही. थकल्याभागलेल्या सोफीला घोड्यावरून खानावळवाला उचलून घेतो. खाली उतरविण्याच्या ओघात, या प्रसंगात, त्या खाणावळवाल्याला पडण्याची काही गरज होती का? (म्हणजे, फिल्डिंगला प्रसंगाचे तसे चित्रण करण्याची गरज होती का?) कोणत्याही शोकांतिकेत तिच्या भाराच्या ओझ्यामुळे तो खाली पडला नसता — म्हणजे पडलेला दाखवला जाणे शक्यच नव्हते. शोकांतिकेच्या चौकटीत पात्राचे वजन ही मुळात असंबद्ध बाब; आणि, त्यातही, नायिका गुरुत्वाकर्षणाच्या नियमाच्या अतीतच असायला हव्यात. हकीकत येथे पुरी होत नाही; खाणावळमालकाच्या पडण्याचे परिणाम काय झाले हे वाचकांनी लक्षात घ्यावे. पाठीवर पडता पडता त्याने सोफियाला आपल्या अंगावर ओढून घेतले — त्याचे ढेरपोट म्हणजे गुबगुबीत उशीच, त्यामुळे तिला कोणतीही इजा पोचली नाही ही आनंद मानावा अशी बाब — आणि त्यात ती पाय वर व डोके खाली अशा अवस्थेत त्याच्या अंगावर पडली. स्वाभाविकच, तिचा मोहक, भरदार, पुष्ट पार्श्वभाग क्षणभर उघडा पडला. खाणावळीच्या दारात उभ्या असलेल्या टग्या माणसांनी तोंडे वासून ते विलोभनीय दृश्य नजरेने टिपले व हास्यविनोदही केले. बिचारी सोफिया, त्यांनी तिला उचलून उभे केले तेव्हा शरमेने लाजून चूर झाली. तिची शालीनता अशी डागाळली गेली म्हणून. या प्रसंगाच्या चित्रणात जे घडले त्यापैकी एकही गोष्ट मुळातच असंभवनीय म्हणता येत नाही. वाङ्मयीन सत्यत्वाच्या सगळ्या खुणांनी या प्रसंगाचे चित्रण परिपूर्ण आहे. हा प्रसंग कितीही सत्य असला तरी, शोकांतिकेच्या नायिकेच्या बाबतीत तो कधी म्हणजे कधीच घडणे शक्य कोटीतले नाही — कोणत्याही लेखकाने तो तसा घडू दिला नसता. शोकांतिकालेखकाचा खास नकाराधिकार वापरण्याचे फिल्डिंगने नाकारले. त्याला कशाचेच वावडे नव्हते. प्रेम-चेष्टांच्यामध्ये वा कोसळलेल्या संकटांच्या वर्षावात अप्रस्तुत, असंबद्ध अशा घटितांचा व्यत्यय वा सगळे काही सुखाने चाललेले असताना तितक्याच अप्रस्तुत, असंबद्ध घटितांचे क्लेशदायक हस्तक्षेप यांचा स्वीकार त्याने सरळपणे केला. त्याला शोकांतिकांचे लेखक व्हावयाचेच नव्हते. आणि, खरोखरच, शोकांतिकेच्या इष्टदेवतेला पळवून लावायला सोफियाच्या मोतिया नितंबांचे ओझरते दर्शन पुरेसे होते. पंचवीसशे वर्षांपूर्वी आधी चविष्ट भोजनाने व मद्यपानाने तृप्त होऊन मग मित्रांसाठी आक्रोश करणाऱ्या व रडता रडता निद्रेच्या अधीन होणाऱ्या माणसांच्या वर्णनाने शोकांतिकेच्या देवतेला *ओडिसी*मधून हुसकावून लावले होतेच.

आपल्या *प्रिन्सिपल्स ऑफ् लिटररी क्रिटिसिझम* या ग्रंथात आय.ए. रिचर्ड्स यांनी प्रतिपादन केले आहे की, उपरोध व असंबद्धता, अप्रस्तुतता यांनी चांगल्या शोकांतिकेला धक्का लागत नाही; त्यांना आपल्यात सामावून घेऊन तरी शोकांतिका म्हणून ती अभंगच राहते. शोकात्म परिणामांच्या विरोधी वा विसंवादी गोष्टी पचविण्याची, व पचवून त्यांच्यावर मात करण्याची क्षमता ही त्यांच्या दृष्टीने शोकांतिकेच्या गुणवत्तेची व्यवच्छेदक कसोटीच आहे. हा निकष वापरला

अनुक्रमणिका

तर बहुधा सर्व ग्रीक, सर्व फ्रेंच आणि बहुतांश एलिझाबेथकालीन शोकांतिका कमअस्सल ठरतील; केवळ शेक्सपिअरच्या सर्वोत्तम शोकांतिकाच ह्या कसोटीला उतरतील. निदानपक्षी, रिचर्ड्स यांचे असे मत आहे. हे खरे आहे का? मला नेहमीच याबाबत शंका वाटत आली आहे. आता, ही गोष्ट खरी आहे, की शेक्सपिअरच्या शोकांतिकांमध्ये उपरोधाचे पदर आढळतात, आणि अनेक वेळा भयचकित करणारी मूल्यविहीन अश्रद्धा पण आढळते. पण वरकरणी सगळ्या चांगुलपणाला व आदर्शांना धुत्कारणारी अश्रद्धा दिसते तिथे ती अंतर्यामी सर्वस्वार्पण करणाऱ्या शूराच्या उत्तुंग आदर्शवादाने ओतप्रोत असते; तर, उत्कट समर्पित प्रेमालापाची एक प्रकारे फोटोग्राफिक निगेटिव्हच अशा प्रकारचा उपरोध आढळतो. ट्रॉयलसच्या व्यक्तिरेखेतल्या काळ्यांच्या जागी धवलांची कल्पना करा — मग ट्रॉयलसमध्ये थेरेसिट्सचा आपल्याला आढळ होतो. ऑथेल्लो व डेस्डिमोना यांच्या व्यक्तिरेखांना असेच 'उलटविले' की इयागो आपल्या हाती येतो. निष्पाप ऑफेलियाची निगेटिव्ह म्हणजे हॅम्लेटचा उपरोध, तिच्या वेडसर गाण्यांत आढळणारी युक्तिबाज अश्लीलता; वेड लागलेल्या किंग लिअरची अश्रद्धा म्हणजे कॉर्डेलिआच्या सश्रद्धतेची काळी प्रतिकृती. एखाद्या गोष्टीची पडछाया, तिची निगेटिव्ह आणि ती मूळ वस्तू ह्यांच्यात परस्परसंबंध असतोच; त्या अप्रस्तुत नसतात. उपरोध आणि मूल्यविहीनता आणि चांगुलपणावरील अश्रद्धा यामुळे शेक्सपिअरच्या शोकांतिकेचे जग अधिक गहिरे होते, पण ते अधिक विशाल बनत नाही. होमरच्या चित्रणात येणाऱ्या असंबद्ध, अप्रस्तुत गोष्टींनी *ओडिसी*च्या विश्वाला व्यापक परिमाण प्राप्त होते तसे शेक्सपिअरी उपरोध व अश्रद्धेचे प्रदर्शन यांनी जर घडले असते तर, तर शेक्सपिअरच्या शोकांतिका ही चीजच अस्तित्वात आली नसती! आपल्या पत्नीच्या आणि मुलांच्या मारल्या जाण्याने शोकविव्हल झालेला मॅक्डफ चवीने भोजन करीत आहे, मदिरापान करता करता त्यांच्या आठवणी काढत उदासी प्रकट करीत आहे, आणि डोळ्यातून ओघळणाऱ्या अश्रूंनी पापण्या ओल्या असतानाच निद्रेच्या अधीन होत आहे असे चित्रण सत्यचित्रण ठरले असते. पण शोकनाट्याच्या कलेच्या संकेतांना अनुसरून ते झाले नसते. अशा प्रवेशाचा समावेश केल्याने नाटकाचा सबंध पोतच बदलून जाईल. अशाप्रकारे, *ओडिसीच्या* धर्तीवर *मॅक्बेथ*ची रचना झाली असती तर ती शोकांतिका राहाणार नाही. किंवा डेस्डिमोनाचे उदाहरण घ्या. डेस्डिमोनाच्या चारित्र्यावर इयागो हिंस्र, असभ्य बनत अश्रद्ध वृत्तीने शिंतोडे उडवतो. ते चित्रण शोकांतिकेच्या संदर्भात असंबद्ध ठरत नाही हे आपण पाहिले. डेस्डिमोनाच्या खऱ्या स्वभावाची, तिच्या ऑथेल्लोविषयीच्या भावनांची ती फोटोग्राफिक निगेटिव्ह आहे. ह्या काळ्या प्रतिमा या कायमच्या **तिच्याच**, शोकांतिकेतील (बळी ठरलेल्या) नायिकेच्या **'मालकी'**च्या असतात हे ध्यानात येते. (ह्या काळ्या प्रतिमा 'डेव्हलप' केल्या की आपणास नायिकेची खरी, धवल प्रतिमा मिळते, या अर्थाने.) याउलट, सायप्रसच्या किनाऱ्यावर उडी मारीत असताना जर का डेस्डिमोना, तिच्याप्रमाणेच सुंदर असलेल्या *टॉम जोन्स*मधील सोफियाप्रमाणे, चुकून वेडीवाकडी पडली असती, आणि सोळाव्या शतकातील वापरात असलेल्या अंतर्वस्त्रांचा आखुडपणा उघड झाला असता, तर *ऑथेल्लो* हे नाटक आजच्याहून काही वेगळेच झाले असते. इयागोच्या भरीला आणखी अश्रद्ध पात्रे नाटकात असती, आणि आजच्या संहितेत आहे त्याहून काही पटींनी अधिक कडवटपणाने हिंस्र, असभ्य निगेटिव्ह प्रतिमा रंगविल्या गेल्या असत्या तरी *ऑथेल्लो* मूलतः आजच्यासारखेच शोकनाट्य राहिले असते. पण फिल्डिंगप्रणीत थोड्या असंबद्ध गोष्टी मध्ये घडल्या असत्या तर शोकांतिका म्हणून *ऑथेल्लो*चा पार निकाल लागला असता. मग त्याच नाट्यवस्तूमधून दुसऱ्या एखाद्या प्रकारचे भव्योदात्त नाटक उभे राहण्याचा मार्ग मोकळा झाला असता. खरी गोष्ट अशी आहे की, शोकांतिका आणि मी ज्याला संपूर्ण सत्यचित्रण म्हणतो त्यांचा परस्परांशी मेळ बसत नाही. शोकांतिका आणि संपूर्ण सत्य एकत्र नांदू शकतच नाहीत. अशी काही सत्ये असतात की ती अप्रतिम शोकांतिकापण — मग ती शेक्सपिअरनिर्मित शोकांतिका का असेना — स्वतःमध्ये सामावू शकत नाही.

शोकांतिकेची निर्मिती करण्यासाठी समग्र मानवी अनुभवांतून एकचएक अनुभव घटक कलावंताला निवडून वेगळा काढावा लागतो, आणि त्याचाच केवळ सामग्री म्हणून उपयोग करून कलाकृती सिद्ध करावी लागते. जिवंत फुलापासून त्याचा अर्क वेगळा काढावा, तशीच काहीशी प्रक्रिया शोकांतिका रचताना केली जाते : संपूर्ण सत्यापासून विशिष्ट 'शोकात्म' अर्क काढून समग्र सत्यापासून तो वेगळा केला जातो. शोकांतिका हे निर्भेळ, विशुद्ध रसायन असते. त्यामुळे आपल्या भावनांवर

चटकन व उत्कट, तीव्र परिणाम करण्याची शक्ती तिच्यात येते. विशुद्ध रसायनस्वरूपी सर्व कलेच्या अंगी आपल्यावर चटकन, उत्कट प्रभाव टाकण्याची शक्ती असते. गोष्टी समोरच्याला भिडतील अशा प्रकारे मांडण्याची हातोटी असलेला कलावंत, अपवादभूत प्रसंगी, जेव्हा निर्भेळ अर्कस्वरूपी कामुक कलाकृती प्रत्ययकारी रूपामध्ये सादर करतो तेव्हा त्यामध्ये तत्काळ परिणाम करणाऱ्या जालीम औषधाची ताकद असते. वैषयिकतेच्या विषयातल्या संपूर्ण सत्याच्या ठायी आपल्या भावनांचा ताबा घेण्याची जी ताकद असते त्याच्या तुलनेत अनेक पटींनी या प्रकारच्या प्रत्ययकारी कामुक लिखाणात ताकद असते. कित्येकांच्या बाबतीत तर, गोचर शारीर प्रत्यक्षानुभवात्मक वास्तवदेखील इतके परिणामकारक ठरत नाही. रसायनसदृश विशुद्धतेमुळेच शोकांतिका अतिशय परिणामकारक तऱ्हेने विरेचनाचे — कॅथार्सिसचे — कार्य करू शकते. आपल्या भावजीवनातला हिणकस अंश निपटून काढून ते उन्नत बनविण्याचे, योग्य मार्गावर आणण्याचे आणि त्याला एक शैली प्राप्त करून देण्याचे कार्य शोकांतिका पार पाडते. हे ती जलदपणे व ताकदीने करते. लोहचुंबकाच्या प्रभावकक्षेत आल्यावर अस्ताव्यस्त पसरलेल्या लोखंडाच्या किसाची शिस्तीत फेररचना होऊन एक प्रेक्षणीय घाट त्यांना प्राप्त होतो. तद्वतच, शोकांतिकेच्या प्रभावाखाली, अल्पकाळ का होईना, आपल्या व्यक्तित्वाच्या घटक-तुकड्यांना एक व्यवस्थित व देखणे रूप प्राप्त होते. व्यक्तिगणिक यात वैविध्य आढळत असले तरी, मूलतः त्या घाटाचा प्रकार तोच एक असतो. शोकांतिकेच्या वाचनाने वा श्रवणाने आपल्या मनात निर्माण होणारे भाव असे असतात :

> *Our friends are exultations, agonias,*
> *And love, and man's unconquerable mind;*
> *(उत्कट रोमहर्षणाचे, क्लेशांचे, आणि प्रीतीचे क्षण*
> *आणि माणसाचे अजिंक्य मन, हेच आमचे सुहृद;)*

आणि आम्हांला अशा वीरवृत्तीचा प्रत्यय येतो की, केवढेही क्लेश भोगावे लागले तरी आम्ही पण अजिंक्य राहू. वेदनांनी विदीर्ण झालेल्या अवस्थेतही आम्ही प्रेम करीत राहू, आणि आमचे भाग्य असेल तर त्याही स्थितीत रोमहर्षक आनंद अनुभवण्यास शिकू. आपल्यामध्ये असे रूपांतर घडवून आणण्याचे सामर्थ्य शोकांतिकेत असते म्हणून आपणांस तिचे इतके मोल वाटते.

मग संपूर्ण सत्य सांगणाऱ्या कलेची मौलिकता कशात असते? जे घडून येण्याचे महत्त्व आहे असे काय अशी कला घडवून आणते? या प्रश्नांची उत्तरे सापडविण्याचा प्रयत्न करूया.

संपूर्ण सत्य सांगणारी कलाकृती शोकांतिकेला पडणाऱ्या मर्यादा ओलांडून ओसंडते. शोककथा सुरू होण्यापूर्वी काय घडले, शोककथा संपल्यानंतर काय घडेल आणि शोककथा घडत असताना त्याच वेळी इतरत्र काय घडत आहे (शोककथेत चालू असलेल्या ऐन संघर्षात गुंतलेले मुख्य पात्रांच्या शरीराचे व मनाचे भाग सोडून इतर सर्व भाग 'इतरत्र' मध्ये समाविष्ट आहेत) ह्याचे दर्शन अशी कलाकृती घडविते. हे ती सूचक पद्धतीने, गर्भितार्थाच्या पद्धतीने सांगू पाहते. अप्रतिहतपणे, दिमाखाने, दोन्ही काठांवर इतस्ततः — पात्राखालून आणि भोवती — वाहत असलेल्या विशाल नदीच्या पृष्ठभागावरील, अलग केलेला एक भोवरा म्हणजे शोकांतिका. संपूर्ण सत्य कथन करणारी कलाकृती भोवऱ्यासकट संपूर्ण नदीचे अस्तित्व जाणवून देण्यात यशस्वी होत असते. ती शोकांतिकेपेक्षा अगदी वेगळी असते. अन्य घटकांसमवेत, शोकांतिकेला जन्म देणारे सर्व घटक तिच्यात आढळून येत असले, समजा, तरी ती शोकांतिका ठरत नाही. (तीच एक गोष्ट निरनिराळ्या संदर्भात मांडली/कथन केली की तिची तदेवता ती गमावते आणि विचक्षण बुद्धीला, संदर्भानुसार, तिचा आशय व आकार वेगवेगळा दिसतो, प्रत्ययाला येतो.) संपूर्ण सत्य कथन करणाऱ्या कलाकृतीमधील वेदना-क्लेश, शोकांतिकेत आढळतात तितकीच खरी असतील; प्रेम आणि अजिंक्य मन या गोष्टी तेवढ्याच प्रशंसनीय व महत्त्वाच्या असतील, हे अगदी शक्य आहे. उदाहरणार्थ, Phèdre मधील राक्षसाने मटकावलेल्या हिपॉलिटसच्या वेदना सिलाचे भक्ष्य बनलेल्या बळींच्या वेदनेपेक्षा कांकणभरही कमी नाही; आपल्याच कर्मामुळे आपण सोफियाला गमावले आहे ह्या विचाराने टॉम जोन्सला ज्या मानसिक यातना होतात त्या, डेस्डिमोनाच्या खुनानंतर ऑथेल्लोला झालेल्या यातनांहून कोठल्याही प्रकारे कमी नाहीत. (घटना वाचकांच्या दृष्टीने प्रत्ययकारी शैलीत लिहिण्याची, त्यांच्या हृदयाला त्या भिडविण्याची शेक्सपिअरची क्षमता फिल्डिंगपाशी नाही, हा केवळ योगायोगाचा भाग होय.) संपूर्ण सत्य कथन करणाऱ्या कलाकृतींमध्ये कलावंत वेदना-क्लेश व अजेय स्वभाववैशिष्ट्यांना अधिक विशाल पार्श्वभूमीवर व संदर्भात

अनुक्रमणिका

चित्रित करीत असल्याने वरकरणी वेदना-क्लेश व स्वभाववैशिष्ट्ये तीच असली तरी ती शोकांतिकेतल्यापेक्षा त्यांच्यात गुणात्मकदृष्ट्या अंतर पडते; ती वेगळीच होतात. परिणामतः संपूर्ण सत्य कथन करणारी कलाकृती आपल्यावर जो परिणाम घडविते तो शोकांतिकेने घडविलेल्या परिणामाहून खूपच भिन्न असतो. संपूर्ण सत्य कथन करणाऱ्या कलाकृतीच्या वाचनाने आपल्या ठायी उत्तुंग रोमहर्षक वीरवृत्ती उत्पन्न होत नाही; जे जे काही घडते ते ते समजूतदारपणे स्वीकारणे, त्याला शरण असणे ही वृत्ती उत्पन्न होते. स्वीकारभावातही उत्तुंगता, शौर्य या गोष्टी असतात.) संपूर्ण सत्यकथन करणारे वाङ्मय हे विशुद्ध अर्कस्वरूपी रसायन नसल्याने, शोकांतिका वा अशीच अन्य प्रकारची अर्करूप विशुद्ध कला जशी आपणास त्वरित व खोलवर हलवू शकते तसा परिणाम असे वाङ्मय आपणावर करू शकत नाही. पण माझी अशी धारणा आहे की, या वाङ्मयाचे परिणाम अधिक दूरवर टिकणारे असतात. शोकांतिकेच्या वाचनाने वा श्रवणाने उत्पन्न होणारी मनाची रोमहर्षक उल्हासाची अवस्था ही मद्यपानाने चढणाऱ्या झिंगेसारखी तात्कालिक असते. शोकांतिकेच्या प्रभावाखाली जो घाट आपले व्यक्तित्व धारण करतो तो आपले व्यक्तित्व फार काळ सांभाळून धरू शकत नाही. लोहचुंबक काढून घेतला की, लोखंडाचा कीस परत त्याच्या मूळ इतस्ततः विखुरलेल्या अवस्थेप्रत पोचण्याकडे कल असतो. संपूर्ण सत्य कथन करणारे वाङ्मय आपल्या मनाला समजूतदार स्वीकाराची वृत्ती आणि जे जे घडते त्याला सामोरे जाण्याची शरण्यवृत्ती हा घाट देते. 'अनपेक्षितरित्या सुंदरते'चा अनुभव देण्याच्या दृष्टीने तेवढ्या सक्षम आकृतिबंधाची देणगी या वाङ्मयाजवळ नसते कदाचित; परंतु, त्यामुळेच बहुधा, तो अधिक चिरस्थायी ठरतो. शोकांतिकेकडून घडणारे भावना-विरेचन उत्पाती स्वरूपाचे आणि साक्षात्काराच्या जातीचे असते. संपूर्ण सत्य कथन करणारे वाङ्मय जे भावनाविरेचन साधते ते सौम्य असले तरी टिकाऊ स्वरूपाचे असते.

आताशा वाङ्मयामध्ये संपूर्ण सत्याचे भान अधिकाधिक तीव्र होऊ लागल्याचे दिसते. लेखकाने एखाद्या 'बेटा'वर (कथा वा पात्राचे व्यक्तित्व म्हणजे 'बेट') ध्यान केंद्रित करावयाचे ठरवलेले का असेना, त्या बेटाच्या सर्व दिशांना असंबद्ध गोष्टींचे, घटनांचे, विचारांचे अमर्यादपणे विस्तारत जाणारे महासागर पसरलेले असतात याचे भान आज अधिकाधिक होत आहे. शोकांतिका लिहिण्याची इच्छा करणाऱ्याला लक्ष्मण-रेषा आखून कृत्रिमपणे अनेक गोष्टींना बाहेर ठेवावेच लागते. पण अशा लहरी, कृत्रिम लक्ष्मणरेषांच्या साहाय्याने अनेक गोष्टींना बहिष्कृत ठरविणे आज अधिकाधिक अशक्यप्राय होत चालले आहे. समकालीन वास्तवाविषयी जे म्हणून संवेदनशील आहेत त्यांना तर असे करणे अशक्यच जाते. याचा अर्थ असा नव्हे की, आधुनिक लेखकाने जे जे त्याला गोचर असेल त्याचे त्याचे डोळ्यांना दिसते तसे चित्रण वाङ्मयकृतीत करण्याचे बंधन घालून घ्यावे. सभोवताली नजरेला पडणाऱ्या प्रत्येक गोष्टीविषयी जंत्रीवजा लिहिण्याची गोष्ट न करता संपूर्ण सत्याचा आवाका जाणवून देता येईल. विशुद्ध कल्पनाविलास असलेली कलाकृतीदेखील, गर्भितार्थाने, संपूर्ण सत्याचे कथन करते, अशा स्वरूपाचे लेखन अशक्य नाही. समकालीन वाङ्मयीन विश्वातील सर्व महत्त्वाच्या कलाकृती पाहिल्या तर जिला विशुद्ध शोकांतिका म्हणता येईल अशी एकही कलाकृती नाही. आजचे जे लेखक वाङ्मयात महत्त्वपूर्ण भर घालीत आहेत त्यांच्यापैकी, संपूर्ण सत्य कथन करणे वा गर्भित स्वरूपात सूचित करणे पसंत करीत नाही असा एकही लेखक नाही. त्यांच्या नैतिक, तत्त्वज्ञानात्मक वा कलात्मक प्रेरणा व उद्दिष्टे वेगवेगळ्या असतील, शैली एकासारखी दुसऱ्याची नसेल, जीवनमूल्यांची प्रत्येकजण भिन्न प्रतवारी वा श्रेणी लावीत असेल, पण त्या सर्वांमध्ये एक गोष्ट सामायिक आहे. ती म्हणजे संपूर्ण सत्य कथन करण्यात त्यांना रस आहे. प्राउस्ट, डी.एच. लॉरन्स, आन्द्रे गिद, काफ्का, हेमिंग्वे — हे पाच वाङ्मयाच्या क्षेत्रात नवसर्जन करणारे महत्त्वाचे समकालीन लेखक आहेत. प्रत्येकाचा पिंड इतरांपेक्षा इतका वेगळा आहे की, त्याहून आणखी वेगळा तो काय असू शकतो असा प्रश्न विचारता येईल. एकाच बाबतीत ते सगळे एकाच कोटीतले आहेत : त्यांच्यापैकी कोणीच विशुद्ध शोकांतिका लिहिली नाही; सर्वांना संपूर्ण सत्याची आस्था आहे.

वाङ्मयप्रकार म्हणून शोकांतिकेचे दिवस संपत तर आले नाहीत ना, असा प्रश्न मला केव्हा केव्हा पडतो. गतकाळच्या श्रेष्ठ शोकांतिकांनी आम्ही अजूनही हेलावून जातो; आमच्या विवेकाचा निवाडा विरुद्ध जात असल्याचे माहीत असूनही, आजकालच्या रंगभूमीवरील वा अमर रूपेरी पडद्यावरील तद्दन वाईट शोकांतिकांनीही आम्ही हेलावून जातो. ह्या गोष्टी लक्षात घेता शुद्ध शोकांतिकेचे दिवस

संपलेले नाहीत असे माझे मन मला सांगते. शोकांतिकेला आज ग्रहण लागले आहे : आजकालचे सर्व सर्जनशील श्रेष्ठ लेखक नव्याने शोधलेल्या, वा नव्याने पुनर्शोध लावलेल्या, संपूर्ण सत्याचे म्हणून जे विश्व आहे त्याचा वेध घेण्यात इतके गढलेले आहेत की, विशुद्ध शोकांतिकेची निर्मिती करण्याकडे लक्ष द्यायला त्यांना सवड नाही. पण ही अवस्था कायमची टिकेल असे मानण्याचे काही कारण नाही. शोकांतिका ही तशी फार मौल्यवान गोष्ट आहे आणि तिला नष्ट होऊ देणे आपल्याला परवडणारे नाही. विशुद्ध रसायनाच्या कोटीत पडणारे तसेच 'अ-शुद्ध' रसायन या कोटीत पडणारे — म्हणजेच संपूर्ण सत्य नजरेआड करून एका घटकावरच सर्व ध्यान केंद्रित करणारे आणि संपूर्ण सत्यावरची नजर ढळू न देणारे — असे उभय प्रकारचे वाङ्मय, त्यांच्या त्यांच्या स्वतंत्र अवकाशात गुण्यागोविंदाने नांदू शकतात; नव्हे त्यांनी तसे नांदावे हे इष्ट, आवश्यक व योग्यच आहे. मानवी मनाला दोहोंपासून पोषण मिळण्याची गरज आहे.

✠✠

---

वाद-संवाद

# महाभूतांचे आकार आणि रंग

*नवभारत*च्या मे २००१ च्या अंकात डॉ. ग.वा. तगारे यांचा, 'महाभूते आणि भारतीय कला' हा ग्रंथपरिचय करून देणारा लेख प्रसिद्ध झाला आहे (पृ. १९-३३). त्यात एके ठिकाणी तगाऱ्यांनी जैनमतानुसार महाभूतांचे आकार आणि रंग सांगितले आहेत (पृ. २४) : (१) *अग्नी* — त्रिकोणी आणि तांबडा : (२) *वायू* — वाटोळा आणि काळा; (३) *पृथ्वी* — चतुष्कोणी आणि पिवळी; (४) *आप* — पांढरे आणि शुद्ध-चंद्रासारखे. ज्या गाथेच्या आधारे तगाऱ्यांनी हे आकार आणि रंग सांगितले आहेत ती गाथा छापण्यात आली आहे ती अशी :

*अग्गि तिकोणो स्तो, किण्होय पहंजनो तहा वित्तो।*
*बडकोणं पिय पुहवी, सेयजलं सुद्ध-चंदाभं।।*

अग्नीचा रंग तांबडा आणि पृथ्वीचा आकार चतुष्कोणी असल्यामुळे गाथा छापताना रत्तो ऐवजी चुकून स्तो आणि चउकोणं ऐवजी चुकून बडकोणं छापले आहे हे उघड आहे. तसेच पि य (अपि च) असे दोन शब्द छापण्याऐवजी चुकीने पिय असा एकच शब्द छापला आहे. हे सारे मुद्रणदोष आहेत.

गाथेच्या आधारे आप हे 'पांढरे आणि शुद्ध-चंद्रासारखे (सुद्ध-चंदाभं), आहे असे तगारे सांगतात ते ठीक आहे. पण यात अडचण आहे ती अशी की अग्नी, वायू आणि पृथ्वी या तीन महाभूतांचा जसे आकार आणि रंग दोन्ही सांगितले आहेत तसेच आप ह्या चौथ्या महाभूताविषयीसुद्धा आकार आणि रंग दोन्ही सांगणे अपेक्षित आहे. पण गाथेत फक्त शुद्ध-चंद्रासारखा पांढरा रंग तेवढाच सांगितला आहे, आकार सांगितला नाही. तगारे गाथेचा अर्थ सांगतात, पण ह्या अडचणीची नोंद घेत नाहीत.

ह्याच विषयासंबंधी तंत्रग्रंथांत आढळणारी माहिती तगाऱ्यांनी लगेचच दिली आहे (पृ. २४, स्तं. २ सुरवात). त्यात महाभूतांचे आकार आणि रंग जैनमतासारखेच असल्याचे म्हटले आहे. तिथे दिलेल्या वर्णनात आपचा आकार अर्धचंद्रासारखा आणि रंग पांढरा असल्याचे म्हटले आहे. ह्या माहितीच्या आधारे तगारे यांनी प्रथम उदधृत केलेल्या प्राकृत गाथेतला पाठ 'सुद्धचंदाभं'च्या ऐवजी 'अद्धचंदाभं' असा असायला हवा असे वाटते. तसा तो असला तर गाथेतही आपचा नुसता रंग (पांढरा) सांगितला आहे असे न होता आकारही (अर्ध-चंद्रासारखा) सांगितला आहे असे होईल.

गाथेतल्या चवथ्या चरणाच्या पाठाविषयी आणखी एक किरकोळ कल्पना कराविशी वाटते. त्या चरणात 'सेयजलं' असा एक सामासिक शब्द असण्याऐवजी सेयं जलं असे दोन शब्द असण्याची शक्यता आहे. गाथेच्या शेवटच्या चरणाची मी केलेली कल्पना 'सेयं जलं अद्धचंदाभं' अशी आहे.

तगारे यांनी गाथेचा संदर्भ दिला नसल्यामुळे मला मूळ गाथा पाहता आली नाही.

**– म.अ. मेहेंदळे**
बी-४, प्रबोधन हाऊसिंग सोसायटी,
६१ अ/९-१० एरंडवणे, पुणे ४११ ००४.

✠✠








# भिवंडीचे 'काँग्रेसवाले' धामणकर

**वसंत पळशीकर**

---

**वंदावी पाउले (भाऊसाहेब धामणकर यांची जीवनकथा) – सौ. सुधा पटवर्धन;**
**प्रकाशक : अरविंद पटवर्धन, चेंबूर, मुंबई ४०० ०७१; जानेवारी २००० ; स्वागत मूल्य : ४५०.००**

---

१९०५ ते १९९५ असे नव्वद वर्षांचे दीर्घ आयुष्य लाभलेल्या एका कर्तृत्ववान कार्यकर्ता-पुढाऱ्याचे, कुशल संघटकाचे हे चरित्र आहे. चरित्रनायकाचे नाव आहे श्री. वै. ऊर्फ भाऊसाहेब धामणकर. चरित्र लिहिले आहे त्यांच्याविषयी अपार प्रेमादर मनात वागविणाऱ्या त्यांच्या लेकीने – सौ. सुधा पटवर्धन यांनी. 'वंदावी पाउले' या शीर्षकामध्ये मुलीच्या मनातल्या भावनांचे प्रतिबिंब पडलेले आहे. एवढ्या कर्तृत्ववान व आदर्शवत चारित्र्य असलेल्या आपल्या वडिलांचे नावनिशाणही पुसले जावे असे वळण समाजकारण व राजकारण यांना प्राप्त होत असल्याचे अनुभवल्यावर, आणि आणखी कोणी समर्थ लेखक स्वयंस्फूर्तीने चरित्र लिहावयास पुढे येईल याची शक्यता दिसत नाही हे पाहून, सुधा पटवर्धन यांनी कंबर कसली आणि जसे जमेल तसे चरित्र सिद्ध करण्याचा संकल्प सोडला. तो परिश्रमपूर्वक सिद्धीस नेला. 'ऋणनिर्देश' मध्ये त्यांनी ज्या सर्वांची नावे घेतली आहेत त्यांची संख्या पाहिली तरी त्यांच्या चिकाटीची व परिश्रमांची कल्पना येते. एक चरित्रग्रंथ म्हणून तो किती दर्जेदार आहे या कसोटीवर या ग्रंथाची समीक्षा करणे योग्य होणार नाही. अनेक अंगांनी त्याचे उणेपण दाखवून देता येईल. काही उणीवांचा निर्देश प्रस्तुत लेखातही येईलच. पण या ग्रंथाचे मोल वेगळ्या कारणांसाठी आहे. त्याची मौलिकता कशामध्ये आहे याचीच स्पष्टता करण्याचे योजिले आहे.

राजकारणातील एका चांगल्यापैकी यशस्वी जीवनाची अखेर 'अपयशा'त झालेली आपणांस येथे पाहावयास मिळते. अपयश हा शब्द जाणीवपूर्वकच अवतरणचिन्हात टाकला आहे. व्यक्तिगत पातळीवर, भाऊसाहेबांनी अखेरच्या पर्वात आपले कार्यक्षेत्र बदलले, आणि त्या द्वारे जीवन सार्थकी लावले. राजकारणात व राजकारणाशी संलग्न समाजकारणात वयाची पंचाहत्तरी ओलांडल्यावर ज्या अपयशाला त्यांना सामोरे जावे लागले त्या अपयशाचे मूळ कारण राजकारणाचा आशय व आकृती यांच्यात घडून आलेल्या भ्रष्टतेत व ऱ्हासात होते. ज्या काँग्रेस पक्षाचे ते निष्ठावान कार्यकर्ते होते त्या काँग्रेस पक्षासाठीच केवळ ही शोकांतिका नाही; ती अवघ्या समाजासाठी व भारतीय लोकशाहीसाठी शोकांतिका आहे. या स्थित्यंतराचा दस्तऐवज म्हणून हा ग्रंथ उद्बोधक व मौलिक ठरतो.

पेशवाई काळातील अनेक सरदार, जमीनदार ब्राह्मण कुटुंबांची नंतरच्या काळात दोनेक पिढ्यांच्या कालावधीत आर्थिक परिस्थिती खालावली. कारण त्यांचे उत्पन्न त्यांच्या सरदारकी-इनामदारीशी वा प्रशासकीय सत्ता/पद यांच्याशी जोडलेले होते. शेती वा अन्य अर्थोत्पादक व्यवसाय करण्याची क्षमताही नव्हती व तसे वळणही नव्हते. धामणकरांच्या घरात सरदारकी व खोती होती. पण दोन पिढ्यांमध्ये परिस्थिती खालावली. मग नोकऱ्यांच्या, व्यवसायांच्या शोधात गावाबाहेर पडणे आले. भाऊसाहेब धामणकरांचे वडील लोकमान्य टिळकांच्या विचारांनी व राजकारणाने प्रभावित. स्वाभिमानी व राष्ट्राभिमानी बाणा. त्यामुळे पुढच्या काळातही आर्थिक परिस्थिती जेमतेमच राहिली. त्यातच भाऊसाहेबांच्या वयाच्या १३ व्या वर्षी वडील वारले. मग शिक्षणासाठी स्थलांतरे झाली. येईल त्या प्रसंगाला तोंड देत जिद्दीने, कष्ट करीत शिक्षण घेतले. भाग्य हे की, साताऱ्यात न्यू इंग्लिश स्कूलमध्ये, जीवन कसे जगावे हे स्वतःच्या वागणुकीने दाखवून देणारे सत्शिक्षक त्यांना लाभले. शरीर, बुद्धी व मन कमाविले गेले. नॉन-मॅट्रिक मुलांना त्या






काळी व्यावसायिक शिक्षण पुढे घेता येई. बडोद्याच्या 'कलाभुवन' या प्रख्यात संस्थेत भाऊसाहेबांनी रासायनिक अभियांत्रिकी शाखेत प्रवेश घेतला. ते वर्ष १९२२ होते. बडोदा संस्थानातील वातावरण सर्वार्थाने प्रागतिक होते. समाजोद्धाराचा समग्र कार्यक्रम तेथे महाराजा सयाजीराव गायकवाडांच्या प्रेरणेने राबविला जात होता. भाऊसाहेबांचे व्यक्तिमत्त्व सर्वांगांनी येथे घडले. १९२५ साली त्यांनी रंगकामाशी संबंधित रासायनिक अभियांत्रिकीचा अभ्यासक्रम उत्तमरित्या पुरा केला.*

ही माहिती येथे देण्याचे एक कारण आहे. ब्रिटिश राजवटीनंतरच्या काळातील सामाजिक स्थित्यंतरांचा इतिहास सम्यक् स्वरूपात जाणून घेण्याच्या दृष्टीने आज वातावरण व मानस प्रतिकूल आहे. पेशवाईच्या उत्तरकाळातील 'ब्राह्मणशाही'च नंतरच्या गेल्या दीड-पावणेदोनशे वर्षांमध्ये टिकून आहे; ब्राह्मणांना सगळेकाही आयते मिळत आले आहे; कनिष्ठवर्णीयांच्या अन्याय्य शोषणाचाच त्यांच्या अभ्युदयाला प्रमुख आधार आहे, असे मोठ्या अभिनिवेशाने प्रतिपादन केले जाते. सामान्य ते खडतर आर्थिक स्थितीतल्या शेकडो ब्राह्मण कुटुंबांमधील मुलांनी कष्टाने, पडेल ती कामे करून, गरिबीत राहून शिक्षण पुरे केले आणि नोकरी-व्यवसायात यश कमावले हा इतिहास दुर्लक्षिला गेला आहे. भाऊसाहेब धामणकर हे अशा हजारो मुलांपैकी एक हे प्रथम मनात ठसवले पाहिजे.

परिचित भाषेत बोलावयाचे तर, भाऊसाहेब आता शिक्षणाने रंगाऱ्याच्या जातीत दाखल झाले. १९२५ साली या व्यवसायासाठी त्यांनी भिवंडीत पाऊल ठेवले. खेळते भांडवल दुसऱ्यांचे; मेहनत, तज्ज्ञता व अक्कल भाऊसाहेबांची. या भागीदारीवर स्वतंत्र व्यवसाय सुरू केला. ब्राह्मण शूद्र बनला. चरित्रकार लेकीने केलेले या काळातले वर्णन वाचले तर हलकी मानली जाणारी सर्व कामे भाऊसाहेबांनी अक्षरशः कोणताही कमीपणा न मानता केली हे लक्षात येते. अर्वाचीन महाराष्ट्राच्या सामाजिक इतिहासाचा हादेखील एक भाग आहे. मुळात अमुक व्यवसाय ब्राह्मणांनी करावयाचे नाहीत हे बंधन काही एका मर्यादेपर्यंत ब्रिटिशपूर्वकाळातही शिथिल झाले. नंतरच्या काळात तर ते आणखी सैल पडले. ब्राह्मण वर्ण वा वर्णीय कार्ये यामधूनच ब्राह्मणजातीयांचा उत्कर्ष झाला असे नाही.

भिवंडीला हातमाग व्यवसाय रुजलेला होताच. रंगारी म्हणून जम बसल्यावर भाऊसाहेबांनी हातमाग टाकले. हा व्यवसायही त्यांनी वाढविला. ब्राह्मण आळीत एका ब्राह्मणाने कोष्ट्याचा व्यवसाय करावा हे नापसंत असलेल्या ब्राह्मण मंडळींनी तक्रारी सुरू केल्या. तेव्हा १९३७ साली धामणकरांनी गावाबाहेर जागा विकत घेतली, जी आज भिवंडी परिसरात 'धामणकर नाका' म्हणून ओळखली जाते.

बडोद्यास झालेले राष्ट्रीय भावनेचे संस्कार भाऊसाहेबांना स्वस्थ कसे बसू देणार? मनाने ते भिवंडीकर झाले व भिवंडीचे नागर जीवन अधिक उन्नत व प्रागतिक बनविण्यासाठी विभिन्न उपक्रम त्यांनी हाती घेतले. तो वाढत्या हिंदू-मुस्लिम तणावाचा, दंगली उसळण्याचा कालखंड होता. भिवंडीत वस्त्रोद्योगामुळे मुस्लिम विणकर व व्यापारी यांची वस्ती होती. जातीय सलोखा व शांतता राखण्याच्या कार्यात भाऊसाहेबांचा पुढाकार तेव्हापासूनच राहिला. काँग्रेसच्या राष्ट्रीय स्वातंत्र्याच्या चळवळीत ते ओढले जाणे स्वाभाविक व अटळ होते.

भाऊसाहेबांचे जीवन १९३० नंतरच्या काळात उत्तरोत्तर सार्वजनिक होत गेले. चरितार्थ चालविण्याचे साधन म्हणून आपल्या वस्त्रोद्योगाचा (हातमाग व यंत्रमाग) व्यवसाय त्यांनी नेकीने चालविला. वर्गीय विश्लेषणानुसार भाऊसाहेबांची गणना आता मालकवर्गात होत होती. तर त्यांचे राजकीय व सामाजिक कार्य त्यांना लोकशाही समाजवादी विचारसरणीचे कार्यकर्ते व उदयोन्मुख पुढारी म्हणून घडवीत होते. त्या काळातल्या काँग्रेसच्या वैचारिक भूमिकेवर व कार्यावर महात्मा गांधींचा सर्वाधिक प्रभाव होता. जातपात, स्पृश्यास्पृश्यता, धार्मिक दुरावा यांवर मात करून, समाजातील पददलित, उपेक्षित व गोरगरीब घटकांशी समरस होऊन सेवेची, प्रबोधनाची, सार्वजनिक संस्थांच्या उभारणीची कामे हाती घेण्यात भाऊसाहेबांनी पुढाकार घेतला. जिल्हा पातळीवरील नेत्यांमध्ये भाऊसाहेबांची गणना होऊ लागली.

१९४७ साली राजकीय सत्ता काँग्रेसच्या हाती आली. सत्तेचा उपयोग करून समाजाचा सर्वांगीण विकास करण्याची

---

* रासायनिक अभियांत्रिकीच्या क्षेत्रात संशोधन करण्यासाठी मिळत असलेली शिष्यवृत्ती नाकारून, घरची आर्थिक परिस्थिती ध्यानात घेऊन भाऊसाहेबांनी व्यवसाय करावयाचे ठरविले.

संधी उपलब्ध झाली, आणि त्या संधीचा लाभ घेऊन नियोजनबद्ध आर्थिक, सामाजिक विकासासाठी आपली शक्ती-बुद्धी-संघटनकुशलता, कर्तृत्व कामी लावण्याचे आव्हान भाऊसाहेबांनी समर्थपणे पेलले. याचा तपशील मूळ चरित्रग्रंथाचे वाचन करून जाणून घ्यायला हवा. स्वतःचा पोटापाण्याचा व्यवसाय सांभाळून एक व्यक्ती किती विभिन्न स्वरूपाच्या कामांची जबाबदारी उचलू शकते, समर्थपणे सांभाळू शकते याचा एक विलोभनीय नमुना भाऊसाहेब धामणकरांच्या रूपाने आपल्या नजरेसमोर येतो. एका अर्थी, १९३० ते १९७५ हा ४०-४५ वर्षांचा, राजकीय कार्यकर्ता व नेता या भूमिकेमधला काळ धामणकरांच्या आयुष्यातला सर्वाधिक वाढीचा, उत्कर्षाचा व समाधानाचा कालखंड म्हणता येतो.

प्रौढ मताधिकाराधिष्ठित लोकशाही आणि नियोजनबद्ध आर्थिक विकास यांच्या युगाचा एक स्वाभाविक व अटळ परिणाम असा झाला की, स्वार्थी हितसंबंधांना गौणत्व देऊन साऱ्या राष्ट्राच्या अभ्युदयाची चिंता करणाऱ्या ध्येयवादी वृत्ती-प्रवृत्तींचा प्रभाव ओसरला. स्वार्थी हितसंबंध साधण्याच्या दृष्टीने शासकीय-निमशासकीय यंत्रणा, सहकार व शिक्षण-समाजसेवा यांच्या क्षेत्रांतील संस्था व यंत्रणा यांच्यावर आपली पकड जमविण्यासाठी गटबाजीद्वारा सत्तास्पर्धेची तीव्रता काँग्रेस पक्षाच्या अंतर्गत वाढत गेली. महाराष्ट्रामध्ये याच काळात, म्हणजे १९५६ नंतरच्या काळात, यशवंतराव चव्हाणांचे नेतृत्व काँग्रेसमध्ये प्रस्थापित झाले. समंजस, उदार बुद्धीने सर्वांना बरोबर घेऊन बेरजेचे, विकासाचे राजकारण केल्याचे श्रेय यशवंतरावांना दिले जाते. पण वास्तव इतके बाळबोध व सरळ नाही. आधी द्वैभाषिक राज्य व नंतर संयुक्त महाराष्ट्र यांचे राजकारण यशवंतरावांनी मोठ्या चतुराईने, कुशलतेने हाताळले आणि काँग्रेसमधील स्वतःच्या विरोधातील गटास निष्प्रभ केले; तसेच विरोधी राजकीय शक्तिप्रवाहही — शे.का.प., कम्युनिस्ट, समाजवादी — दुबळे केले, हे निःसंशय. विचारी, रसिक, सुसंस्कृत राजकारणी म्हणून त्यांनी स्वतःची जबरदस्त प्रतिमा निर्माण केली व रुजविली. पं. नेहरूंच्या चरणी त्यांनी निष्ठा वाहिली, आणि त्यांचा विकासवादही मनोमन अंगिकारला. संयुक्त महाराष्ट्र समितीच्या रूपाने काँग्रेसच्या प्रभुत्वाला उपस्थित झालेले आव्हान त्यांनी मोडून काढले. सहकारी बँका, सहकारी साखर कारखाने, विभिन्न शासकीय योजनांतर्गत औद्योगीकरण व शेतीविकास यांद्वारा ग्रामीण महाराष्ट्राचा लक्षणीय विकास घडून आल्याचे चित्र उभे राहिले. हा कायापालट भ्रामक नव्हता. त्यात एक ठोस भरीवपणा होता आणि या कायापालटाच्या प्रक्रियेमधून नवे नेतृत्वही सर्वत्र पुढे आले.

फार नावाजल्या गेलेल्या या 'बेरजे'च्या राजकारणाच्या नाण्याची, विकासाच्या आकृतिबंधाच्या नाण्याची दुसरी बाजूही तटस्थपणे पाहण्याची, त्या बाजूचेही विश्लेषण करण्याची आज गरज आहे. ही गोष्ट भाऊसाहेब धामणकरांचा हा चरित्रग्रंथ वाचताना मनावर ठसते. बेरजेचे राजकारण करीत असताना, दुसरीकडे, वजाबाकीचेही राजकारण खेळले जात होते. भाऊसाहेब हिरे यांना निष्प्रभ केले गेले हे परिचित आहे. स्वामी रामानंद तीर्थ यांनी संयुक्त महाराष्ट्र निर्मितीसाठी अथक प्रयत्न केले; त्यांचे अनेक सहकारी काँग्रेस बाहेर पडले असतानाही, स्वामीजी काँग्रेसशी एकनिष्ठ राहिले. पण महाराष्ट्र प्रदेश काँग्रेसच्या सर्वोच्च नेतृत्वामध्ये त्यांना स्थान दिले गेले नाही. याच काळात भाऊसाहेब धामणकरांच्या नेतृत्वालाही शह निर्माण केला गेला असे चित्र समोर येते. एकेक जिल्हा डोळ्यासमोर आणला तर, १९६० नंतरच्या काळात, ज्यांची राजकीय कारकीर्द आपल्यावर विसंबून नाही, जे बरोबरीचे, काही दृष्टींनी स्वतंत्र वृत्तीचे व सरस आहेत अशा कर्तबगार नेत्यांना वेगवेगळ्या चाली खेळून परिघावर ढकलण्याचे राजकारण केले गेले असे चित्र समोर येण्याची फार शक्यता दिसते. 'मराठा बहुजनसमाज' अशी एक कोटी निर्माण करण्यासाठी उपयोगी अशी ब्राह्मणेतर चळवळीची पार्श्वभूमी महाराष्ट्रात होतीच. नको असलेल्या ब्राह्मण नेत्यांना शह द्यायला हे वर्गीकरण उपयोगी पडले आहे. पण राष्ट्रीय चळवळीचे खोलवर संस्कार झालेल्या, काही विशाल दृष्टी व मूल्ये यांचा प्रभाव असलेल्या, स्वतंत्र बाण्याच्या अ-ब्राह्मण नेत्यांनाही बाजूला सारले गेले, असेच चित्र समोर येईल ही शक्यता जास्त.

आता, ज्या बहुजनसमाजाच्या नावे नवे नेतृत्व पुढे आणले गेले त्यांचे मानसिक वळण, लागेबांधे, हितसंबंध आणि व्यवहार हे ज्याला आपण 'सरंजामशाही संस्कृती' म्हणतो तिच्यात मुरलेले होते. स्वातंत्र्याच्या चळवळीच्या काळातही म्युनिसिपालट्या व लोकलबोर्डे यांच्या राजकारणाची जातकुळी या वळणाचीच मुख्यत्वेकरून होती. जनसामान्यां-








विषयीच्या या नेतृत्वाच्या कळवळ्याला गोतावळा व जात-जमात यांच्या मोठ्या मर्यादा होत्या. भाऊबंदकी, गटबाजी ही हाडीमाशी खिळलेली गोष्ट होती. आर्थिक विकासाचे राजकारण व व्यवहार यांच्या माध्यमातून १९६० नंतरच्या काळात एक नवी 'काँग्रेसी संस्कृती' आकाराला आली. 'ब्राह्मणजातीयांची, उच्चवर्णीयांची मक्तेदारी' मोडून काढल्याचे प्रागतिक श्रेय हे नवे नेतृत्व स्वतःकडे घेऊ शकत होते. लोकशाही, शिक्षणप्रसार व आर्थिक विकास या प्रक्रियांमुळे राजकीय, सामाजिक व आर्थिक व्यवहारांमध्ये पूर्वी या व्यवहारांमध्ये सहभाग नसलेल्या वा अत्यंत गौण भूमिका वठविणाऱ्या अनेक जातीजमातींचा सहभाग वाढला आणि सत्तेच्या प्रांगणात त्यांचा प्रवेश झाला. 'पंचायत राज्या'च्या स्थापनेने याला मोठी गतीही प्राप्त झाली. या साऱ्या जमेच्या बाजूच आहेत. पण 'मराठा बहुजनसमाज'मधील 'बहुजन-समाजा'पेक्षा 'मराठा' या पदाचे वजन फार जास्त राहिले, आणि जातीय अस्मितेला कट्टर, आक्रमक रूप प्राप्त झाले.

यशवंतराव चव्हाणांच्या नेतृत्वाची तटस्थ चिकित्सा केल्यास दोन गोष्टींचा दोष त्यांना द्यावा लागेल असे दिसते. स्वतंत्र वृत्तीच्या, कर्तृत्वाच्या, बरोबरीच्या, प्रसंगी उच्चतर क्षमता व जाण बाळगणाऱ्या सहकाऱ्यांना परिघावर ढकलल्याने यशवंतरावांचे प्रभुत्व काही काळ निर्विवादपणे प्रस्थापित झाले. पण त्याची महाराष्ट्राला किंमत जबर द्यावी लागली. त्यामुळे ध्येयदृष्टी, विचार, मूल्यनिष्ठा, व्यापक समज या कसोट्यांवर मापल्यास राजकारणाची पातळी घसरली. याची भरपाई होऊ शकली असती. यशवंतरावांनी ज्यांचे नवे नेतृत्व आपल्या प्रभुत्वाखाली प्रस्थापित केले त्या नेत्यांना उन्नत व कसदार वैचारिक-नैतिक बैठक त्यांनी प्राप्त करून दिली असती व त्या कसाला उतरलेच पाहिजे असा आग्रह राखला असता तर ही भरपाई होऊ शकली असती. ही गोष्ट त्यांनी साधली नाही.

काँग्रेसमधीलच त्यांच्या सहकारी नवनेतृत्वाकडून काँग्रेसमध्ये व त्यांनी हाती घेतलेल्या विभिन्न कार्यांमध्ये भाऊसाहेबांची कोंडी कशी सुरू झाली याचे उल्लेख अनेक जागी चरित्रग्रंथात येतात. श्री. हरिभाऊ वर्तक हे धामणकरांना शह देत असल्याबद्दलचे उल्लेख येतात. पण इतर अनेक तपशील माहीत असूनही, घटना माहीत असूनही त्यांचा चिकित्सक ऊहापोह न करण्याचे पथ्य लेखिकेने सांभाळण्याचे ठरविलेले ध्यानात येते. राजकीय अभ्यासक म्हणून त्या हे चरित्र लिहीत नव्हत्या हे त्याचे कारण असावे. आपल्या वडिलांची होणारी घुसमट त्यांनी अनुभवली होती, आणि तिचा उल्लेख तेवढा येत राहतो. या संदर्भात, २७ फेब्रुवारी १९५५ च्या जिल्हा काँग्रेस कमिटीच्या बैठकीत जिल्हा अध्यक्षपदावरून भाऊसाहेबांची, त्यांना विश्वासात न घेता, उचलबांगडी करण्यात आल्याची हकीकत (पृ. ३४०-४५) येते. हरिभाऊ वर्तक हे धामणकरविरोधी गटाचे नेते म्हणून समोर येतात. इतकी ही जुनी गोष्ट. मोरारजी देसाई यांनी यामध्ये कोणते राजकारण खेळले व यशवंतराव कोणाच्या बाजूचे होते, असे प्रश्न मनात येतात.

सुधा पटवर्धनांनी लिहिले आहे की, केवळ रचनात्मक विधायक कामे करण्याने काम होणार नाही, नवा समाज घडवायचा असेल तर स्वातंत्र्यानंतर हातात आलेली सत्ता राबवायला हवी, आणि त्यासाठी राजकीय पक्षात राहून काम करणे ही गोष्ट आवश्यक आहे, ही भाऊसाहेबांची धारणा होती. जिल्ह्याच्या पातळीवर त्यांच्या नेतृत्वाला वरील प्रसंगी खीळ घातली गेल्यावरही ते राजकारणात राहिले, आणि काँग्रेस पक्षातच राहिले. या निर्णयाची कारणमीमांसा लेखिका करीत नाही. शासकीय योजना व यंत्रणा राबवून विकास घडवून आणण्यात आपण महत्त्वाची भूमिका पार पाडीत असल्याचा त्यांचा अनुभव धामणकरांना राजकारणात राहण्याला आकृष्ट करीत होता, आणि सत्ता राबवायची असेल तर काँग्रेसमध्येच राहिले पाहिजे हेही त्यांना स्वच्छ दिसत असणार. त्यांनी मांडलेला हा हिशोब समजू शकतो. पण येथेच पुढील शोकांतिकेची बीजे तर मनोभूमीत पडली नाहीत ना, असा प्रश्न मनात येतो.

काँग्रेस पक्षच अंतर्बाह्य बदलत होता. एक अगदी वेगळी राजकीय संस्कृती जोपासली जात आहे, आणि याच्या पाठीशी राज्य व राष्ट्र पातळीवरील उदयोन्मुख व प्रस्थापित नेतृत्व आहे, याचे साक्षात् दर्शन धामणकरांना होतच होते ना? उद्योगव्यवसायातील तज्ज्ञता व अनुभव, शिक्षण, समाजसेवा या क्षेत्रांतील कार्य, सहकारी संस्थांची उभारणी व त्यातील यश, आदिवासींमधील कार्य, जिल्हा विकास मंडळातील कार्य — म्हणजे संयुक्त महाराष्ट्राच्या निर्मितीनंतर काँग्रेसने ज्यांना आवर्जून मंत्रिपद देऊन त्यांच्या कर्तृत्वाचा व

जाणतेपणाचा लाभ राज्याला मिळवून द्यायला हवा होता अशांपैकी धामणकर एक होते. पण त्यांना आमदारकीचे तिकीटही या सर्व काळात दिले गेले नाही. ना यशवंतराव चव्हाणांनी त्यांची अशी कदर केली, ना त्याच काळात इंदिरा गांधींभोवती गोळा झालेल्या 'तरुण तुर्कां'नी (व इंदिराजींनी) त्यांची दखल घेतली. धामणकरांची जात आडवी आली की नव्या काँग्रेसी संस्कृतीत ते चपखल बसत नव्हते? ते जुनाट खोड बनले आहेत, नसते आग्रह बाळगत असतात असा अनुभव त्यांच्या विरोधात गेला का?

चरित्रग्रंथात एक मोठी उणीव राहून गेली आहे. संयुक्त महाराष्ट्रासाठीच्या राजकारणात यशवंतराव चव्हाणांचे काही निर्णय हे काँग्रेसमधील अनेक कार्यकर्ते व नेते यांना 'संयुक्त महाराष्ट्रद्रोही' वाटले हे उघड आहे. चव्हाणांनी मोरारजीभाई व पं. नेहरू यांना त्यांची निष्ठा वाहिली ती काही राजकारणी सत्ता व नेतृत्व यांचे हिशेब मांडूनच. त्यांचे आडाखे बरोबर ठरले. काँग्रेसअंतर्गत या गटबाजीच्या राजकारणात धामणकर कोणाच्या बाजूचे होते? ते भाऊसाहेब हिरे (व शंकरराव देव प्रभृती) यांच्या बाजूचे होते का? या महत्त्वाच्या प्रश्नाचे उत्तर चरित्रग्रंथात मिळावयास हवे होते. तसेच, इंदिरा गांधी पंतप्रधान झाल्यावर त्यांनी पक्षसंघटनेला गौणत्व देत व्यक्तिनिष्ठ अशी राजकारणी शैली रूढ केली. 'इंदिरा हवा' निर्माण केली. काँग्रेसला शीलभ्रष्ट करण्याचे काम त्यांनी केले. भाऊसाहेबांची मूल्यनिष्ठा, लोकशाहीशी बांधिलकी, पक्षनिष्ठा लक्षात घेता त्यांना 'इंदिरा हवे'ची भुरळ पडावयास नको होती. याही मुद्याबाबतीत चरित्रकर्तीने अर्थपूर्ण भाष्य केलेले नाही, वा पुरेशी माहिती दिलेली नाही.

१९५५ सालची वर उल्लेखिलेली घटना घडली तेव्हा भाऊसाहेबांचे वय पन्नास होते. त्यानंतरच्या काळात तर काँग्रेस पक्षाचा ऱ्हास त्यांनी अधिकच तीव्रपणे अनुभवला. मग प्रश्न पडतो तो असा की, पक्ष व राजकारण यांचा त्याग करून त्यांनी विधायक कार्याला पूर्णपणे वाहून का घेतले नाही? वैयक्तिक लाभासाठी ते राजकारणात राहिले नाहीत हे निःसंशय. जनहिताची कामे करण्यासाठीच विभिन्न संस्थांमध्ये सत्तेची पदे हाती राहण्यासाठी व सत्ता राबविता येण्यासाठी काँग्रेस पक्षात राहणे त्यांना गरजेचे वाटले असा निष्कर्ष हाती येतो. पण 'काँग्रेसी संस्कृती'चा जैव संबंध 'विकास' नावाच्या घडामोडींशी होता. प्रशासन यंत्रणाही भ्रष्ट बनत गेली, उत्तरोत्तर 'सत्ता राबविण्याचा' अर्थही पालटला. तेव्हा, पक्षात राहण्याचे या प्रकारचे समर्थन जर भाऊसाहेब स्वतःला व इतरांना देत असतील तर ते यथार्थ राहिले नव्हते. राजकारणात मुरलेल्या, त्यातही सत्ता उपभोगलेल्या व्यक्तीच्या अंगी एक आसक्ती उत्पन्न होते. जी व्यक्ती व्यक्तिगत स्वार्थासाठी सत्तेच्या पदांची कांक्षा बाळगत नाही तिच्या ठायी आसक्ती उत्पन्न होते तेव्हा अधिक उन्नत समर्थन ती रास्तपणे देऊ शकते. नेत्याच्या भोवती एक कार्यकर्त्यांचा गटही उभा झालेला असतो. नेत्याने पक्षात राहणे हे त्यांच्याही दृष्टीने आवश्यक असते. भाऊसाहेबांचा असा आधार अनेक कार्यकर्त्यांना वाटत होता ही गोष्ट दिसते. आपल्या वडिलांची जी मते सुधा पटवर्धनांनी नोंदविली आहेत त्यांमधूनही, राजकीय कार्यकर्ता व नेता ही भूमिका अंगवळणी पडली होती, ती खोलवर समाधानही देत होती आणि स्वतःच्या कर्तृत्वाचा, जाणकारीचा प्रत्ययही भाऊसाहेबांना देणारी होती, हे स्पष्ट जाणवते. औद्योगिक रसायने, हातमाग-यंत्रमाग या क्षेत्रांतील उद्योगपती ही मुख्य भूमिका व जोडीला समाजसेवेची कामे करणारे क्रियाशील नागरिक ही भूमिका त्यांना निभावणे जमले नसते. वयाची साठी उलटली तेंव्हाही त्यांच्या अंगात रग होती, उत्साह होता, झुंजार वृत्ती होती.

नेमके या वळणावर इंदिरा गांधींनी त्यांना १९७१ सालच्या लोकसभा निवडणुकीसाठी भिवंडीमधून खासदारकीचे तिकीट द्यावे अशी शिफारस केली. त्यांना तिकीट दिलेही गेले. प्रदेश काँग्रेस श्रेष्ठींनी आपल्याला न्याय दिला नाही, पण पक्षाच्या सर्वोच्च नेत्या असलेल्या इंदिराजींनी अखेरीस आपल्या गुणांची व कर्तृत्वाची कदर केली असे त्यांना मनोमन वाटले असले तर ती गोष्ट स्वाभाविक होती. काँग्रेस पक्षाचे तुकडे झाले होते. काँग्रेस पक्षाचे नावच यानंतर 'इंदिरा काँग्रेस' असे पडले, आणि 'इंदिराजी = भारत' असे समीकरणही मांडले गेले, असा तो १९७१ नंतरचा काळ. खासदार बनून दिल्लीला गेल्यावर देशाचे सर्वोच्च नेतृत्वच मूल्यविहिन, भ्रष्ट, लहरी व उन्मत्त बनल्याचे भाऊसाहेबांना दिसले नाही का? पुढे, १९७३-७४ नंतर जयप्रकाशांविरुद्ध इंदिराजींनी जी आघाडी उघडली तिनेही त्यांचा इंदिराबाईंविषयी भ्रमनिरास झाला नाही का? आणखी पुढे, १९७५ साली अलाहाबाद उच्च न्यायालयाने इंदिराबाईंची निवड अवैध ठरविल्यावर त्यांनी आणीबाणी लादली तेव्हा त्यांच्या सहनशीलतेचा अंत का

अनुक्रमणिका

झाला नाही? आणीबाणीने ते अस्वस्थ झाले, त्यांनी आपली नापसंती इंदिराबाईंच्याही कानी पक्ष-बैठकीत घातली, लोकसभेतही ४४ व्या घटना दुरुस्तीच्या विरोधी भाषण केले वगैरे तपशील चरित्रात दिला आहे. मुद्दा असा आहे की, 'इतःपर मी या पक्षात राहून हे नेतृत्व मान्य करू शकत नाही' अशी भूमिका त्यांनी का घेतली नाही? किंवा, गांधी-नेहरूंच्या काँग्रेसशी माझी निष्ठा आहे, तेव्हा पक्ष न सोडता मी बंडाचा झेंडा उभारतो असे ते का म्हणाले नाहीत? १९७५ साली भाऊसाहेबांचे वय सत्तर होते. ते आत्मसन्मानपूर्वक निवृत्त का झाले नाहीत?

या प्रश्नांची उत्तरे ग्रंथात समाधानकारकरीत्या मिळत नाहीत. या काळात पक्षनिष्ठ खासदार म्हणून भाऊसाहेबांनी मोठे नावाजण्याजोगे चोख काम केले. त्याचा पुरेसा तपशील ग्रंथात येतो. पण हे त्यांचे काम त्याच वेळी इंदिरा गांधींच्या राजकीय शैलीला, कार्यपद्धतीला, त्यांच्या आणीबाणी लादण्याच्यां दुष्कृत्याला वैधता प्राप्त करून देत होते. या अर्थाने, खासदारकी हा भाऊसाहेबांच्या राजकीय जीवनाचा कळस आणि राजकीय जीवनाची शोकांतिक अखेर, असे दोन्ही म्हणणे एकाच वेळी खरे ठरते. आणि हेही विदारक सत्य उरतेच की, काँग्रेसमधील त्यांच्या विरोधी असलेल्या नेत्यांनी त्यांच्यावर हे संकट गुदरलेले नव्हते. भाऊसाहेबांनीच स्वतःच्या मूल्यनिष्ठेशी व तत्त्वांशी विसंगत अशी गोष्ट करून आत्मसन्मानाला उणेपण आणले, म्हणून तर ही शोकांतिका ठरते.

१९७० साली हिंदू-मुस्लिम यांच्यातली दीर्घकाळची 'जातीय शांती' भंग पावून भिवंडीत भीषण दंगल झाली. १९२२ नंतरच्या काळात देशभर दंगली होत राहिल्या. पण भिवंडी शांत राहिली. चरित्रकर्तीने याचे मोठे श्रेय भाऊसाहेबांना दिले आहे ते योग्य आहे. भिवंडीतील हिंदू व मुस्लिम दोन्ही जमातींमधील कट्टर गटांना काबूत ठेवण्याइतकी हिंदू-मुस्लिम कार्यकर्ते व नेते यांची भक्कम फळी बांधण्यात त्यांना यश येण्याचे एक मोठे कारण होते. त्यांच्या वस्त्रव्यवसायामुळे त्याच व्यवसायातील मुस्लिम उद्योजक, व्यापारी व कामगारवर्ग यांच्याशी असलेला व्यावसायिक व घरोब्याचा संबंध हे ते कारण. या व्यवसायाची बांधणीच अशी होती की परस्परांशी सलोखा असण्यावर सर्वांचे आर्थिक हितसंबंध साधले जाणे अवलंबून होते. ही गोष्ट भाऊसाहेब लोकांच्या मनावर बिंबवीत. शांतता भंग पावेल, दंगल उसळेल असे संकट उभे राहिले की प्रयत्नांची शर्थ करून शांतता कायम राखण्यासाठी दोन्ही जमातींच्या पुढाऱ्यांना आवर घालायचा, न्याय करायला लावायचा, समजूत काढायची हे काम किती अवघड, धोक्याचे असते याची कल्पना ज्यांना आहे त्यांना ही भूमिका पार पाडण्याचे महत्त्व कळेल. ही भूमिका पार पाडण्यासाठी स्वतःच्या चारित्र्याने, कार्याने व लोकांच्या सेवेने भाऊसाहेबांनी अधिकार कमावला होता. म्हणूनच ते ही भूमिका दीर्घकाळ पार पाडू शकले.

काळ झपाट्याने बदलला. पाकिस्तानशी असलेले जिवंत वैमनस्य, भारतातील मुस्लिम राजकारणावर कट्टर धर्मवादी राजकारणी नेत्यांची वाढलेली पकड, भावना भडकवणाऱ्या दोन्ही जमातींमधील पुढाऱ्यांना मिळत गेलेला वाढता प्रतिसाद, आणि नव्या 'काँग्रेसी संस्कृती'मध्ये वाढलेल्या कार्यकर्त्यांचे-पुढाऱ्यांचे लोकांमध्ये जाऊन प्रबोधनाचे, वैचारिक बांधणी करण्याचे काम करण्याकडे दुर्लक्ष, या प्रकारचे काम करण्यासाठीची अपात्रता व काँग्रेसमध्येही जातीयवादी मनोवृत्तीची झालेली लागण यामुळे भाऊसाहेबांसारख्यांच्या व्यक्तित्वाला व आवाहनाला नव्या पिढ्यांकडून प्रतिसाद मिळणे कमी झाले. हिंदुत्ववादी (शिवसेना, भाजप, संघ-परिवारातील संघटना) शक्तींची वाढ १९८० नंतरच्या काळात झाली. आधुनिकीकरण, विकास, शहरीकरण या प्रक्रियांमुळे भिवंडीसारखी शहरे उत्तरोत्तर अंतर्बाह्य बदलत गेली. बिन-चेहेऱ्याची, उपरी, अस्ताव्यस्त अशी शहरे व त्यांमध्ये नव्याने आलेले निर्वासित लोंढे, यांमुळे गावे, शहरे यांच्या बांधणीत पूर्वी जी कौटुंबिकता होती; परस्परांची आदरयुक्त ओळख होती, वडीलधाऱ्या चारित्र्यसंपन्न व्यक्तींचा नैतिक धाक होता, मान होता त्या सगळ्याची धूप झाली. 'दोन नंबरचे' धंदे वाढले आणि सुव्यवस्था राखण्यासाठीही गुंडगिरीवर जगणाऱ्या 'दादा' लोकांवर विसंबण्याला महत्त्व प्राप्त झाले.

१९७० सालच्या आधीच्या तीनचार वर्षांमध्ये वातावरण किती स्फोटक बनले होते, आणि दर 'उत्सव'प्रसंगी दंगलीची पूर्वतयारी कशी केली जात होती याचा तपशील ग्रंथात दिला आहे. दर वेळी धोका टाळता आल्याचे समाधान मिळत असे. पण मने भडकलेली, आक्रमक व हिंस्र राहिली. दंगलीची इच्छा मनात धुमसत राहिली. भाऊसाहेबांना हे सारे अनुभवाला

येतच असणार. हे आव्हान पक्षनेता म्हणून झेलण्याच्या बाबतीत त्यांचे विचार, प्रयत्न; पण यात त्यांना येत असलेल्या वाढत्या असफलतेमुळे दाटून येणारी व्यथा, वैफल्य यांची खोलवर चर्चा ग्रंथात येत नाही. शिवजयंतीच्या मिरवणुकीचे रूपांतर भीषण दंगलीत झाले तेव्हा भाऊसाहेब आपल्या मूल्यांना, विचारांना, ध्येयाला जागले; त्यांनी व त्यांचा मुलगा प्रभाकर यांनी जीव धोक्यात घातला. ही सर्व हकीकत मुळातून वाचून तिचा मनावर संस्कार होऊ द्यावा इतकी ती हृदयस्पर्शी आहे. एका लहान शहराच्या संदर्भात भाऊसाहेबांची मनःस्थिती आणि १९४७-४८ साली महात्मा गांधींची झालेली मनःस्थिती यांच्यात साम्य पाहता येते. दोघांचा प्रतिसादही तोच एक होता : आभाळ फाटले आहे हे खरे; पण आपण हतबल होऊन, जीव गमावण्याचे भय बाळगून घरात बसून राहणे ही कर्तव्यच्युती होईल; कर्तव्य पार पाडण्याची हीच तर खरी वेळ आहे, असा तो प्रतिसाद होता.

विष समाजशरीरात किती भिनले आहे याचा विषण्ण करणारा अनुभव भाऊसाहेबांच्या मृत्यूनंतर आला. १९७१ साली लोकसभेच्या निवडणुकीत भिवंडीमधून भाऊसाहेबांना सर्वात कमी मतदान झाले. हे काहीच नव्हे. त्यांचे निधन झाल्यावर शोकसभा घेतली जाऊ शकली नाही, त्यासाठी प्रयत्न करूनही. ही गोष्ट तर निधनानंतरची आहे. पण या काळात भाऊसाहेबांची भूमिका त्यांच्या घरच्यांनाही समजेनाशी झाली होती, पटत नव्हती असे पान ४१२ वर चरित्रकर्तीने नोंदवले आहे. मुसलमानांवर दोषारोप करण्याची वृत्ती, त्यांच्याविषयी मनात खोलवर राग, अविश्वास व संशय घरातच रुजत चाललेला अनुभवून भाऊसाहेब विषण्ण झाले असावेत. हा पराभव पचवणे त्यांना अधिक अवघड गेले असले पाहिजे.

१९८४ मधील भिवंडीमधील — तेवढ्याच वा अधिक — भीषण दंगलीबद्दल ग्रंथात सविस्तर माहिती येत नाही. त्या वेळी भाऊसाहेब दंगलीला कसे सामोरे गेले हे ग्रंथात येणे महत्त्वाचे होते.

भिवंडीच्या (१९७० च्या) दंगलीतील त्यांचे अतुलनीय कार्य पाहून, तसेच महाराष्ट्रातील 'मराठा लॉबी'ला शह देण्याच्या त्यांच्या राजकारणाचा भाग म्हणूनही, बहुधा, इंदिरा गांधींनी धामणकरांना लोकसभा निवडणुकीचे तिकीट दिले असेल. त्यांची खासदारकी हे त्यांचे नेता म्हणून पुनरुत्थान न ठरता ती त्यांच्या राजकीय जीवनाची अखेरच ठरली. आणीबाणीने ते अस्वस्थ झाले आणि त्यांनी आपला विरोधही प्रकट करण्याचे धैर्य दाखवले, ही गोष्ट वर येऊन गेली आहे. भाऊसाहेब भ्रष्ट राजकारणी बनले नाहीत, हे त्यांच्या चरित्रकार कन्येने वारंवार ठामपणे सांगितले आहे, व त्याविषयी शंका मनात येतही नाही.

'पोलिटिकल बायोग्राफी' म्हणतात त्या प्रकारातला हा चरित्रग्रंथ नाही. तरीही, इंदिरा गांधींनी त्यांच्या प्रभुत्वाखालील काँग्रेस पक्षाला जे वळण लावले व त्यांनी जे राजकारण केले त्याविषयी भाऊसाहेबांचे विश्लेषण काय होते, तसेच १९७७ नंतर भाऊसाहेबांनी मनाने ठरवून राजकारणसंन्यास घेतला, की ते पक्षात पुरते बाद ठरविले गेले, या दोन प्रश्नांची उत्तरे मिळावयास हवी होती.

आज मागे वळून पाहताना, कोणत्या प्रवृत्तींना वेळीच रोक न लावण्यामधून काँग्रेस पक्षाचा ऱ्हास घडून आला, आणि या नैतिक अधःपतनाची जबाबदारी दूरदर्शी, समतोल व सुजाण नेतृत्वासाठी ज्यांची ख्याती आहे त्या यशवंतराव चव्हाण व पंडित जवाहरलाल नेहरू यांची म्हणावी लागते की नाही, हे कळीचे प्रश्न असल्याचे लक्षात येते. या प्रकारचे विश्लेषण करण्याच्या दृष्टीने भाऊसाहेबांची पात्रता होती व तो त्यांचा अधिकारही होता. त्यांनी अखंडपणे सुमारे पन्नास वर्षे काँग्रेस पक्षाशी एकनिष्ठ राहून राजकारण केले होते. असो.

आयुष्याच्या शेवटच्या पर्वात, राजकीय जीवनामधून निवृत्त झाल्यावर (१९८० नंतर) भाऊसाहेबांनी पनवेलजवळील 'शांतिवन' या, कुष्ठरोग्यांच्या पुनर्वसनाचे व कुष्ठरोग-निवारणाचे कार्य करणाऱ्या संस्थेची जबाबदारी सांभाळली, ती थेट मृत्यू येईपावेतो. या संस्थेची उभारणी करण्यात आरंभीच्या काळात अण्णासाहेब सहस्रबुद्धे यांचा मोठा वाटा होता. नंतर एसेम जोशीही काही काळ 'शांतिवन'चे अध्यक्ष होते.

या दोघांविषयी भाऊसाहेबांना आदर होता. एसेम जोशी तर त्यांच्या बरोबरीचेच, मित्र व साथी. थोडी थोडकी नव्हे तर चांगली १४-१५ वर्षे त्यांनी शांतिवनचे कार्य झोकून देऊन केले. भारतीय लोकशाही राजकारणाच्या अधःपतनाने उत्पन्न झालेली अस्वस्थता व नैराश्य, त्याने होणारी घुसमट

अनुक्रमणिका

यावर ही विधायक उपाययोजनाच म्हणावयास हवी. कारण त्यांच्या ठायी त्या वयातही प्रचंड ऊर्जा होती, स्वतःच्या कर्तृत्वाचे भान होते, आणि कामाची तडफ होती. जे गाव त्यांनी आपलेसे केले होते, ज्या गावाचे वडीलधारेपणाने त्यांनी पालनपोषण व सांभाळ केला होता, त्या भिवंडीने त्यांना अव्हेरले होते. त्यांनी ज्या भारतीय गिरिजन-हरिजन समाजोन्नती मंडळाची उभारणी पी.डी. जाधव यांना प्रोत्साहित व प्रशिक्षित करून केली होती त्या मंडळाचा कारभारही पार नासून गेला आणि त्यामुळे भिवंडी येथील महाविद्यालयाच्या व्यवस्थापनावरूनही कोर्टकचेरी मागे लागली होती. शांतिवनच्या कामामुळे या 'अपयशां'वर, शोकांतिकेवर मात करून त्यांना स्वतःचा आत्मसन्मान कायम राखता आला. सुधा पटवर्धन यांच्या काही ठिकाणच्या सूचक लेखनावरून लक्षात येते की, सार्वजनिक जीवनात होत गेलेल्या कोंडीमुळे, 'अपयशां'मुळे, बहुधा, या काळात त्यांच्या स्वभावात व वागण्यात असमतोल उत्पन्न झालेला होता. वयही झालेले होते आणि ताणही वाढले होते. यांचा परिणाम होणे स्वाभाविक होते. शांतिवनचे कार्य हाती नसते तर भाऊसाहेबांचे मनःस्वास्थ्य पार नाहीसे होण्याचा मोठा धोका होता. शांतिवनचे कार्य ही त्यांच्या जीवनाला सार्थकता प्राप्त करून देणारी व त्यांची उभारी टिकवून धरणारी घडामोड होती. शांतिवन या संस्थेला त्यांच्या कर्तृत्वाचा फार मोठा लाभ झाला.

भाऊसाहेब धामणकरांच्या लोकोत्तरत्वाचा आणखी एक हृद्य पैलू नोंदविला पाहिजे. स्वतःच्या विस्तारत जाणाऱ्या सार्वजनिक जीवनात व व्यक्तित्वात घरातल्या स्त्रियांना कार्यकर्ता व नेता कसा सामावून घेतो, त्यांना आपल्याबरोबर घेतो की नाही, त्यांचे स्वतःचे कार्यक्षेत्र उभारावयास अवकाश व प्रोत्साहन देतो की नाही हे कळीचे मुद्दे आहेत. महात्मा गांधींच्या चळवळीचा हा विशेष सांगता येतो की, त्यांना अनुसरणाऱ्या अनेकानेक लहानमोठ्या कार्यकर्त्यांनी घरातील स्त्रियांना स्वतःचे सहकारी मानले व तशी मोकळीक व प्रोत्साहन दिले. भाऊसाहेबांनी त्यांच्या विधवा वहिनींना व पत्नीला हिंमत दिली, प्रोत्साहन दिले व साथी बनविले.

भाऊसाहेब धामणकर हे एकटेच असे नव्हते. भारतीय स्वातंत्र्य चळवळीचे एक वैशिष्ट्य असे की, अशी अगणित माणसे त्या चळवळीने घडविली. त्यांचे प्रतिनिधी म्हणून धामणकरांच्या व्यक्तित्व व जीवनकार्याकडे पाहिले पाहिजे. यांच्यापैकी फारच थोड्यांची चरित्रे लिहिली गेली आहेत. हा आपला वारसा आहे. ही आपली पुण्याई आहे.

काँग्रेस पक्षाचा नैतिक ऱ्हास ही स्वतंत्र भारताच्या दृष्टीने केवढी मोठी शोकांतिका आहे!

ज्याची वंदावी पाऊले असे आपले वडील होते; त्यांची जी उपेक्षा व परवड आयुष्याच्या अखेरीस झाली तो त्यांच्यावर झालेला घोर अन्याय होता; त्यांचे चरित्र लिहून त्यांची खरी ओळख समाजाला करून दिली पाहिजे, या उत्कट भावनेपोटी सुधा पटवर्धन यांनी शर्थीचे परिश्रम घेऊन, भावनेने ओथंबून जाऊन या चरित्राचे लेखन केले आहे. त्या अभिनंदनास पात्र आहेत. प्रा. ग.प्र. प्रधान यांनी पुरस्कारादाखल लिहिलेल्या लेखात, सुधा पटवर्धनांनी 'पितृऋण उत्तम रीतीने फेडले आहे' असे म्हटलेय, ते सार्थ आहे. त्यांनी त्याच वेळी आपणा सर्वांसाठी एक सामाजिक जबाबदारीही पार पाडली आहे. आपली राजकीय वाटचाल नीट समजून घेण्यास या ग्रंथाचा मोठा उपयोग होणार आहे.

❋❋

---

**चुकीची दुरुस्ती**

श्री. देवीदास बागूल यांच्या मे २००१ च्या अंकातील 'देशीवाद : त्यांचा आणि आमचा' या लेखात –

(१) पान १, स्तंभ १, ओळ घालून चौथी 'दुसऱ्याला साधन म्हणून वागवणे' मध्ये 'साधन'च्या जागी 'साध्य' असे हवे.

(२) पान १, स्तंभ २, ओळ वरून नववी, 'सर्वच' या शब्दाच्या जागी 'सर्वत्र' असे हवे.

अनुक्रमणिका

# अक्षरवेध

'वेदातली गाणी', विश्वनाथ खैरे; संमत प्रकाशन, पुणे १९९६; रु. ३०/-.

'वेद हे आद्य, भारतीय, लोकसाहित्य आहे' (पृ. १) या भूमिकेतून *वेदातली गाणी* हे आपलं छोटेखानी पुस्तक श्री. विश्वनाथ खैरे यांनी मराठी वाचकांना सादर केलं आहे. यात वेदांकडे लोकवाङ्मय ह्याच दृष्टिकोनातून पाहण्यात आलं आहे. पुस्तक अर्पण करण्यात आलं आहे तेदेखील 'वेदांच्या आधी गाणी गाणाऱ्या भारतातल्या बायाबापयांना'.

पुस्तकाचं नाव जरी 'वेदातली गाणी' असं ठेवलं असलं तरी प्रत्यक्षात ऋग्वेदातल्याच पंधरा सूक्तांचं लोकगीतांच्या रूपानं दर्शन घडवण्यात आलं आहे. 'भूमिका' स्पष्ट करणारी एक छोटीशी प्रस्तावना, प्रत्येक सूक्ताचा एक धावता आढावा व अखेरीस उदात्तादी स्वराङ्कनांचा वापर न करता मूळ ऋग्वेदातील सूक्तं असा एकूण सर्व मजकूर केवळ सहासष्ट पानांमधून सादर करणारं हे पुस्तक नव्हे तर गाण्यांची पुस्तिकाच आहे.

गाण्यांचा विषय झालेल्या देवता व गाण्यांमधून व्यक्त होणाऱ्या वैदिक जगताचं प्रातिनिधिक कलात्मक चित्र मुखपृष्ठ आणि मलपृष्ठ यांच्यावर विस्तारलं आहे. चित्रकार आहेत वारली या आदिवासी जमातीतले श्री. मधुकर वाडू. मधुकर वाडूंची प्रभावी आदिवासी कला पाहून जर्मनीतील रसिक अभ्यासकांनी त्यांना खास निमंत्रण देऊन हम्बोल्ट विद्यापीठात पाचारण केले होते. पुस्तिकेवरील कलात्मक व सूचक चित्रही समजून घ्यावं असं आहे.

मला ह्या पुस्तकाचा जो विशेष भावला तो म्हणजे मौखिक परंपरेने कित्येक शतकं जतन करून ठेवण्यात आलेलं वेदवाङ्मय हे प्रामुख्यानं लोकवाङ्मय आहे, लोकसंस्कृतीतून निपजलेलं आहे ही भूमिका.

ऋग्वेदीय काव्यांसारखं साहित्य हे केवळ निष्णात पुरोहितांच्या मेळाव्यातच निपजू शकतं ही विख्यात जर्मन वेदाभ्यासक ओल्डेनबर्ग यांची भूमिका पूर्णांशाने पटत नाही. ऋग्वेदात अग्निसूक्तांना प्रत्येक मंडलात दिलं गेलेलं प्रथमस्थान (नवव्या मंडलाचा अपवाद), आप्रीसूक्तं आणि दानस्तुतीसूक्तांसारखी प्रायः याज्ञिक प्रयोजनांनीच रचली गेलेली रूक्ष सूक्तं, परंपरेनं प्रत्येक सूक्तासाठी धरलेला याज्ञिक विनियोगाचा आग्रह, ऋग्वेदात आलेल्या अनेकविध ऋत्विजांचा, यज्ञातल्या उपकरणांचा आणि यज्ञविषयक उपमांचा आढळ या सर्व बाबी मान्य करूनही ऋग्वेद हे निखालस यज्ञपर काव्य आहे हे पूर्णांशानं पटू शकत नाही. खरं तर असं वाटतं, की जरी यज्ञाचा उल्लेख अभ्यासकांच्या भाषेत hierarchial religion of the Aryans असा होत असला तरी यज्ञ हाही बहुतांशी लोकधर्मच होता. 'दे-घे'चा साधा व्यवहार जाणणाऱ्या लोकांचा तो धर्म होता. लोकांपासून वेदांची, वेदविषयांची फ़ारकत करणं योग्य होणार नाही असंच अधिकाधिक वाटत राहतं.

म्हणूनच या भूमिकेतून केलेला हा 'यत्नप्रयोग' (पृ. २) मला कमालीचा स्वागतार्ह वाटतो. संस्कृतच्या विद्यार्थ्यांना आवर्जून शिकवला जाणारा 'वेद व लोक' किंवा 'वैदिक व लौकिक' हा द्विखण्डात्मक फरक मला कमालीचा असमर्थनीय, an untenable dualism अशा स्वरूपाचा वाटतो. पाणिनीय संस्कृताहून निराळी असणारी व्याकरणस्वरूपाची वैशिष्ट्यं ध्यानात घेऊन पाणिनीनं केलेला 'छन्दसि' व 'भाषायाम्' हा फरक मला सुबुद्ध वाटतो; वेद व लोक हा फरक मात्र बहुतांशी कृत्रिमच आहे; एक विशिष्ट दृष्टिकोण ठेवून साधण्यात आलेला फरक आहे.

वेद व अवेस्ता, वेदभाषेतील रूपं व तौलनिक भाषाशास्त्रदृष्ट्या युरोभारतीय व इतर प्राचीन भाषांमधली संबद्ध भाषिक रूपं, ग्रीक, आइसलँडिक, स्कँडेनेव्हियन अशांसारख्या संस्कृतींतील पुराणकथांची व देवतांची वैदिक देवतांशी तुलना करणारं शास्त्र, मानववंशशास्त्र इत्यादी सर्व साधनांचा विवेकी वापर करून ऋग्वेदीय ऋचांचे भाषांतर करणं, अचूकता साधण्याचा





अनुक्रमणिका

प्रयत्न करणं, हे सर्व निश्चितच ग्राह्य व अनुकरणीय आहे. यात एका गोष्टीकडे मात्र दुर्लक्ष होऊ नये (तसं सर्वत्र झालं आहे असं मला मुळीच म्हणायचं नाही), अन् ती गोष्ट हीच की ऋग्वेद व एकूण इतरही वेद ह्या प्रामुख्यानं लोकसंहिताच होत्या. एखाद्याच कवीचं नाव 'लौक्य बृहस्पती' असेल पण स्वरूपतः सर्वच कवी कमी-अधिक 'लौक्य'च आहेत, लोककवी आहेत.

ऋग्वेदाचा भाव जर हृदयाला जाऊन भिडावयास हवा असं वाटत असेल तर इतिहासशुद्ध, शास्त्रपूत अशा गद्य भाषान्तराविषयी पूर्ण आदर बाळगूनही मला असंच वाटतं की हे भाषान्तर पद्यातच व्हायला हवं; गाण्यांत व्हायला हवं. श्री. विश्वनाथ खैरे यांनी हे काम फार उत्तम रीतीनं साधलं आहे. ऋग्वेदातील भाव सहृदयतेनं आत्मसात करून त्याला त्यांनी 'मराठमोळी' चाल दिली आहे. आणि आश्चर्य हे (किंवा आश्चर्य नाही) की ते मुळाच्या फार जवळ जाऊ शकले आहेत. वानगीदाखल ऋग्वेदातलं पहिलंच सूक्त पाहावं. वैदिक कवीचा समानधर्मा झालेल्या कवी विश्वनाथांना ऋग्वेदाचा पहिला मंत्र मराठी-डोळ्यांना कसा दिसला अन् मराठी-कानांना कसा ऐकू आला असेल तर -

*अग्निदेवास मी वानी यज्ञाचा तो पुरोहित।*
*होता रत्नविराजित।।१।।*
*अग्नी गाता, कवी सत्य, कृती कीर्तिमनोहर।*
*देवां घेऊन देव ये।।५।।*

अग्निदेवतेला जो न्याय विश्वनाथांनी दिला तोच 'सोनसळा सूर्य'(सूर्यसूक्त),'वाहता वारा'(वायुसूक्त),'गाईचं गाणं' (गोसूक्त), 'शेताजी सीताई' (कृषिसूक्त), 'केसोबा' (केशिसूक्त) यांच्याही वाट्याला आला.

'वेदातले छंद फार गुंतागुंतीचे नाहीत आणि ते गाण्याची परंपराही आहे' (पृ. ७). म्हणूनच खैरे यांनी साध्या लयीचा मराठी छंदच वापरला. वेदांच्या बाबतीत metrics हा शब्द 'छंदःशास्त्र' म्हणून कितपत योग्य ठरेल याबाबत मला आशङ्का आहे. नियतमात्रा हा प्रकार वैदिक छन्दांत प्रामुख्यानं गृहीत नाही; अक्षरांच्या संख्येला अधिक महत्त्व आहे. 'छन्दस्' संकल्पनेविषयी मी एक छोटा निबंध लवकरच सादर करीत आहे. त्यातली चर्चा येथे फार न आणता मला या संदर्भात येवढंच म्हणावंसं वाटेल की, ही गाणी म्हणजे 'चालीवरची' गाणी आहेत. 'छन्दस्' या शब्दाचा तात्पर्यार्थ 'चाल' असाच निपजतो. वेदपाठकांनी स्वरातली 'उच्चनीचता' (उदात्त-अनुदात्तादी) कसोशीनं जपत इतकी शतकं वेद कसे मुखोद्गत ठेवले याचं ज्याप्रमाणं मला सर्वांइतकंच प्रचण्ड आश्चर्य वाटतं तसंच कधीकधी येवढं आश्चर्य वाटू नाही असंही वाटतं. अन् असं वाटायला प्रमुख कारण एकच की, चिमुरड्या मराठी मुलीही वयानं मोठ्या असणाऱ्या मुलींच्या पावलावर पावलं ठेवत ठसक्यात भोंडल्याची सगळी गाणी एकाच ठेक्यात (तेवढंच उदात्त-अनुदात्ताचं भान न कळत सांभाळत) म्हणत असतात. प्रमाणाचा फरक मी मान्य करतो; प्रकाराचा फरक नाही हे इतरांनाही मान्य होईल असं वाटतं.

एखादी संस्कृती समजून घेतल्याखेरीज त्यातल्या साहित्याचा अनुवाद मुळातील अर्थाचा अन् आशयाचा समर्थ प्रत्यय देऊ शकत नाही हे सार्वजनिक आहे. इंग्रजीतच भाषान्तर करायचं म्हटल्यावर पुरोडाशाला sacrificial cake आणि पुरोऽनुवाक्यांना invoking verses असं म्हणण्याखेरीज गत्यंतर नसतं. पण या भाषांतरानं त्या सांस्कृतिक भावांचा पूर्णत्वानं प्रत्यय येत नाही हेही तितकंच खरं आहे.

'ह्वयामि अग्निं प्रथमं स्वस्तये, ह्वयामि मित्रावरुणा-विहावसे' यातील देवतांच्या नावांचा 'पुकारा' (ह्वे-ह्वयति म्हणजे हाक मारणं, बाहणं) म्हणजे इंग्रजीतलं invoking हे खरं पण त्याचं स्वरूप एका परीनं गोंधळातल्या 'जेजुरीच्या खण्डेराया जागरणाला या या...' यासारखं पुकारण्याचं आणि जागरणाला पाचारण करण्याचं आहे हे लोकसंस्कृतीच्या जाणीवेनं उत्कटपणानं अनुभवाला येतं. खैरे यांनी असेच वैदिक संस्कृतीचे अनुबंध जाणून घ्यायचे प्रयत्न केलेत. त्यात तपशिलाबाबत मतभेद व्हायला हरकत नाही पण भूमिकेच्या रास्तपणाविषयी कोणाला संदेह वाटू नये. संस्कृत नाट्यसंहितांमधली 'इति परिक्रामन्ति' ही नाट्यसूचना आणि मर्यादित असणाऱ्या रङ्गमञ्चावर अमर्याद गती दाखवण्यासाठी त्या काळी कसे 'गोलगोल' फिरत असतील हे आजच्या लोकनाट्यांवरून ('तमाशाच' म्हणा ना!) नेमकं उमगतं. संस्कृतातील कायिक अभिनयांचे अनुबंध या बाबतीत 'पोरीबरोबर गोलगोल फिरून मथुरेला निघालेल्या मावशे'च्या वर्तुलाकार गतीत आढळतात.

एकूणच मला खैरे यांचा 'यत्नप्रयोग' फार आवडला. कैक दिवस मला हव्या असलेल्या भाषान्तराच्या प्रकारातला 'पहिला हप्ता' ('नमुना हप्ता'?) मला मिळाला. इतरांनीही पुढं यावं. आज कवयित्री शांता शेळके संस्कृत सुभाषितांना

अनुक्रमणिका

किती समर्पकपणानं मराठमोळी वेषभूषा चढवताहेत! गेल्डनरचा अभ्यासू निर्दोषपणा मान्य करूनही ग्रिफिथच्या ऋग्वेदीय काव्याचा पद्यानुवाद हृदयाला भावतो हे नाकबूल करण्यात हंशील नाही. महाभारताच्या काही भागांचा म्युइर (म्यूर)नं केलेला अनुवाद ('पिता-पुत्र-संवाद' इंग्रजीत वाचून पाहावाच असा आहे) किती सरस ठरतो हे आपल्याला माहीत आहे. थेरगाथाचं नॉर्मननं केलेलं भाषान्तर काही बाबतीत अधिक निर्दोष असलं तरी श्रीमती ऱ्हिस्-डेव्हिड्सनं केलेली इंग्रजी 'साम्स्' अजूनही हृदयाचा ठाव घेतात.

खैरे यांची मराठमोळी शैलीही 'ग्यानावी' अशी आहे. संस्कृत 'ऋणा'पेक्षा 'रीण' (पृ. ४७), रातीचे केलेलं 'आकाशभिडू' (तेथेच) हे वर्णन आणि अश्विनी या द्वन्द्वदेवतेला उद्देशून वापरलेली 'दुक्कल दूतांची' (पृ. ४२) ही पदावली हे सर्वच मोठं प्रत्ययकारी वाटतं. 'रत्नबिल्नं' (पृ. १०), 'गायी-गुरं', 'बकरी-कोकरी', 'शेरडं-करडं' (सर्व निर्देश पृ. ३७) अशा सविकारी आवृत्तपदावल्या फार सहज सरळ अन् नैसर्गिक वाटतात.

काही ठिकाणी खैरे यांचे अनुवाद असे उठावदार झाले आहेत की संस्कृतची जाण असणाऱ्या विद्यार्थ्यांच्या मनांत काही (मुळात वेदात न वापरलेल्या अशाही) शब्दांची द्व्यर्थता चमकून जावी. असे प्रत्यय पुष्कळदा व्यक्तिगत व आत्मनिष्ठ (subjective) असतात हे मी मान्य करतो. पण एकानं दुसऱ्याला सांगितल्यावर तरी ते प्रत्ययाला यावेत!

मी दोनच उदाहरणे घेतो.

नदीसूक्तामध्ये (पृ. ३१) ओळी आल्या आहेत —

*'राजा लढाऊ तशी अग्रभागी*
*त्यांच्या, भरूनी तट वाहतेस'।।४।।*

नद्यांचं वाहणं आणि लढाऊ राजा अग्रभागी असणारी सेना यांचा एकत्र येणारा निर्देश संस्कृतमध्ये 'वाहिनी' या पदाला 'सेना' व 'नदी' असे दोन अर्थ का प्राप्त झाले याचं सूचन करतो. त्याच सूक्तांतली (पृ. ३२) - 'स्त्री देखणी का तुरगा सुलक्षणी' अशी उपमा, घोड्यावर स्वार होऊन भटकत फिरणाऱ्या आर्यांना 'देखणी युवती' आणि 'उमदी तरुण घोडी' कशी सारख्याच तडफेची वाटली असणार; आणि 'किशोरी' या नंतरच्या संस्कृत पदाला 'तरणी घोडी' अन् 'नवतरणी' असे दोन अर्थ का प्राप्त झाले असावेत, हे चटकन लक्षात आणून देते.

आणखी एक प्रकार मला अनुवादात जाणवतो. अनुप्रास, यमक अशा कोणत्याच सांकेतिक साच्यात मला तरी तो बसवावासा वाटत नाही. (कालिदासाच्या साहित्यात मला याची अनेक उदाहरणे सापडतात). याला मी 'सीसॉची समांतर थडथड' म्हणतो. लहान मुलांचं सी-सॉ हे खेळणं समान अंतरावर सारखंच थडकतं तसा प्रत्यय मला काही समांतरी ध्वनिरचनेत येतो — 'कोणी लिंबूरंगाचे तर कोणी ठिपक्या अंगाचे'. वस्तुतः हा भाग खैरे यांच्या मण्डूकसूक्ताविषयीच्या गद्यनिवेदनात (पृ. २९) आला आहे. पण या निवेदनाला 'गद्य' म्हणणं अवघडच वाटतं. या संग्रहात समाविष्ट झालेली गाणी अन् त्यांच्या बरोबरीनं असणारी गद्य आख्यानं ही पूर्वी *अबब हत्ती* या मुलांसाठी असणाऱ्या दुभाषिक मासिकात येऊन गेलीयत. त्यामुळेच निवेदनाची भाषा अनेक ठिकाणी 'बालबोध' झाली असली तर ती तशी का हे समजून घेतलं पाहिजे. मुलांना यात मौज वाटत असली पाहिजे.

'सगळे बेडुकराव करतात गावगाव, आपण म्हणतो डराव डराव. पण ती नसते डरवण्यासाठी. ती गावगाव असते बोलवण्यासाठी. बेडुकराव बेडुकबाईंना म्हणत असतात 'आव आव' " (पृ. २९). प्रत्यक्षात सूक्तांचा अनुवाद मात्र मला साक्षेपी समीक्षेच्या निकषांवरही ग्राह्य वाटतो. मण्डूक-सूक्तात ब्राह्मणांचा नेमका उपहास-उपरोध गर्भित आहे, की यात्वात्मकता अभिप्रेत असून तो फक्त पाऊस पाडण्याचा मंत्र आहे; तो कोरस आहे, नाट्यपूर्ण कर्म (Dramatic ritual) आहे का 'ऋतंभर नाट्य' (Ritualistic Drama, Mystery) आहे, यावर आणि अशाच अनेक मुद्यांवर सूक्ष्म विवाद होत आहेत. निघण्टूंनी उपमावाचक 'ब्राह्मणा व्रतचारिणः' असं नोंदवून एक अर्थदिशा स्पष्ट केली आहे. ती अशी की, 'ब्राह्मणा व्रतचारिणः' या पदात 'इवादि' शब्दांचा अध्याहार समजायला हवा. येवढं निघण्टू पाहून खैरे यांनी अनुवाद केला की काय हे मला माहीत नाही. पण.....

*'सोमण ब्राह्मण बोलतात बोल*
*वर्षभरे व्रत पाळुनी कठोर'*

यातली (उपमा/रूपक) अभिप्रेत अलंकृती त्यांनी फार सुंदर जपली आहे. सायणाचार्यांना त्यांनी अनुवाद करण्यापूर्वी पूर्ण समजून घेतले होते. मात्र सर्वत्र ते सायणास अनुसरतात असंही नाही.

खैरे यांचे प्रियसुहृद प्रा.कृ.श्री. अर्जुनवाडकर यांनी



अनुक्रमणिका

मुद्रांकनाचं सारथ्य सांभाळल्यावर खैरे यांचा मुद्रा-रथ-प्रवास सुखद झाला असणार यात नवल नाही.

'आ कृष्णेन रजसा वर्तमानो..' या सूर्यसूक्तातल्या दुसऱ्या ऋचेत दुसऱ्या पदात एखादी चूक राहिली असली तर दृष्ट लागू नये म्हणून लावलेली ती तीट आहे असंच समजावं!

मला हा 'यत्नप्रयोग' जसा भावला तसं मी लिहलं. 'वेद हे आद्य, भारतीय लोकसाहित्य आहे' ही भूमिका मला तत्त्वतः पटते. वेदातील सर्व भारतीयच आहे की काही भाग 'सप्तसिंधू' आणि अंबाल्याला येण्याच्या आधीचेही असू शकतील? उषःसूक्तातली उषा फक्त भारतभूमीवरलीच अत्यल्पकाल दर्शन देणारी उषाच असेल का, ह्या अन् अशा प्रकारच्या प्राध्यापकी न् संशोधकी स्वरूपांच्या प्रश्नांत मला इथे शिरावयाचं नाही. खैरे यांच्या भूमिकेतला रास्तपणा समजावून घेऊन मला त्यांच्या 'यत्न'शीलतेचं मनःपूर्वक अभिनंदन करायचं आहे. वैदिक वाणीने 'उशती (कामयमाना) जाया' (ऋ. १०.७१.४) बनून काही मराठी वाक्पतींनाही 'स्वरूप-दर्शन' घडवावं असं मला मनोमन वाटतं.

**– मोहन गो. धडफळे**

भांडारकर प्राच्य विद्या मंदिर,

भांडारकर रोड, पुणे ४११ ००४.

---

**बुंदेलखंडाचा महाराजा छत्रसाल** - सदाशिव आठवले; इ.स. २०००; श्रीविद्या प्रकाशन, पुणे; मूल्य रु. १५०/-

**राणा प्रताप** - सदाशिव आठवले; इ.स. २००१; श्रीविद्या प्रकाशन, पुणे; मूल्य रु. १५०/-

---

ज्येष्ठ इतिहासकार प्राध्यापक श्री. सदाशिव आठवले यांची दोन छोटेखानी पुस्तके प्रसिद्ध झाली आहेत. नॅशनल बुक ट्रस्ट या दिल्लीस्थित संस्थेने राष्ट्रीय चरित्रमाला अशा सदराखाली अनेक सुंदर पुस्तके प्रकाशित करून राष्ट्रपुरुषांची माहिती सामान्य वाचकाला मिळण्याची सोय केली. त्याच धर्तीवर प्रा. आठवले यांनी दारा शिकोह, विजापूरचा इब्राहिम आदिलशहा यांची अशी ओळख या आधीच आपणांस करून दिली आहे. त्याच धर्तीवर आता ते आपणांस बुंदेलखंडाचा छत्रसाल आणि मेवाडचा राणा प्रताप यांची ओळख करून देत आहेत.

दोन्ही पुस्तकांच्या सुरुवातीला थोडक्यात पण अतिशय रेखीवपणे त्यांनी दोन्ही चरित्रनायकांचा प्रदेश, तत्कालीन भारतीय परिस्थिती, तिथल्या राजवटी, ताणतणाव असा आढावा घेत पूर्वपीठिका मांडली आहे. सोबत त्या प्रदेशांचा नकाशा जोडल्यामुळे पुस्तकांत वर्णन केलेल्या लढाया, राजकारणे, सैन्याच्या हालचाली हे सर्व नीट समजण्यास मदत होते. पुढे चरित्रनायकांच्या आयुष्यातल्या ठळक महत्त्वाच्या घडामोडींचे वर्णन करून समारोपात मूल्यमापन केले आहे. संदर्भसाहित्यसूची, व्यक्तीनामसूची अशा सर्व अंगांनी ही दोन्ही पुस्तके १५०/१६० पृष्ठांत आवश्यक ते चित्र सामान्य वाचकाच्या डोळ्यासमोर उभे करतात.

सामान्य वाचकाला (महाराष्ट्रात) राणा प्रताप हे नाव जास्त परिचित आहे. अकबरासारख्या बलाढ्य, धोरणी मुघल सम्राटासमोर मेवाडच्या स्वातंत्र्यासाठी आयुष्याचा होम करणारा मध्ययुगात होऊन गेलेला भारताचा प्रातःस्मरणीय वीर अशा स्वरूपात ही ओळख असते. हळदीघाटीचे युद्ध हे अटळपणे राणा प्रताप आणि त्याच्या स्वारीचा घोडा चेतक यांच्याशी जोडलेले आहे. या पलीकडे जाऊन खुद्द राजपुतां-मधले ताणतणाव, स्थानिक राजकारणे, वर्षानुवर्षे चाललेला जीवघेणा लढा यांची तपशीलांत माहिती असतेच असे नाही. ही उणीव या पुस्तकामुळे भरून निघत आहे.

राजा छत्रसाल महाराष्ट्राला माहीत आहे तो बाजीराव-मस्तानी संदर्भात. काहींना त्याच्या शिवाजीभेटीची माहिती असते. झांशी, खजुराहो हे आता प्रवासी आकर्षण झाल्याने त्या बुंदेल्यांचा प्रदेशही काही अंशी पाहिलेला असतो. याही प्रदेशाने मुघल सत्तेविरुद्ध कडवा संघर्ष केला. याचा ठळक इतिहास आपणांस माहीत नसतो. या छत्रसाल चरित्रामुळे ही उणीवही भरून निघत आहे.

मुघल राजवटीविरुद्ध मराठे व राजपूत, बुंदेले, सत्नामी, जाट, शीख यांनी आपापल्या प्रदेशांत निरनिराळ्या वेळी लढे दिले. याला एका बाजूला धार्मिक पदर होता. भारत हे एक राष्ट्र अशा अर्थाची संकल्पनाच नसल्याने त्या अर्थाने



अनुक्रमणिका

भारत या आक्रमणाविरुद्ध एकत्र येऊन लढणे शक्य नव्हते. हे दोन्ही धागे या दोन्ही चरित्रांना समान आहेत. ते तसे मांडलेही आहेत.

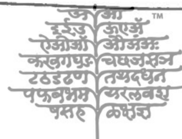
मुघल साम्राज्य दक्षिणेकडे पसरत असताना उत्तर-दक्षिण रसद, सैन्यवाहतूक, डाकव्यवस्था हे सर्व माळव्याच्या प्रदेशातून होत असे. मराठ्यांच्या सत्तेचा उत्कर्ष होत असताना दक्षिण-उत्तर अशी वाहतूकही याच माळवा भागातून होणे स्वाभाविक होते. या माळवा पट्ट्याच्या पश्चिमेला मेवाड तर पूर्वेला बुदेलखंड होते. युद्धशास्त्रात यांना Flanks असे म्हणतात. साहजिकच या दोन्ही प्रदेशांचे प्रथम मुघलांना आणि नंतर मराठ्यांना फार अगत्य होते. त्यामुळेच राजपुतान्यात शिंदे-होळकर तर बुंदेलखंडात गोविंदपंत खेर (बुंदेले) यांना पाय रोवणे आवश्यक झाले. त्यामुळे महाराष्ट्राच्या इतिहासालाही या प्रदेशाची माहिती आवश्यक ठरते. दोन्ही पुस्तकांचे स्वागत करायला हवे.

छत्रसालांवरील हा ग्रंथ लिहून हातावेगळा केल्यावर त्यावर पुन्हा नजर फिरवलेली दिसत नाही. बुंदेल्यांच्या परिसरात पन्ना हे महत्त्वाचे. इथे सोन्याच्या खाणी होत्या असा उल्लेख पुस्तकात अनेक ठिकाणी आहे. खाणी होत्या. आजही आहेत. पण त्या हिऱ्यांच्या; सोन्याच्या नव्हेत. श्री. आठवले यांनी मस्तानीचे मूळ कुठले याबद्दल फक्त आख्यायिकाच आहेत, निश्चित पुरावा नाही असे सार्थपणे म्हणताना दाट शक्यता म्हणून बुंदेलखंड निर्देशला आहे. या मस्तानीचे मूळ कुठले यावर द.ग. गोडसे यांचे पुस्तक आहे. त्यातले पुरावे-अंदाज हे साधार नाकारणे हे योग्य झाले असते पण त्याचा उल्लेखही अगदी संदर्भ साहित्यातही नसणे जरा खटकते. या पुस्तकाचे मुद्रितशोधनही ढिसाळ आहे. शतकांच्या उल्लेखांत १६ च्या जागी १७, 'महोबा' या स्थानाचा उल्लेख अनेक ठिकाणी निरनिराळ्या पद्धतीने. इथे सर्वच मुद्रणदोष नोंदवणे आवश्यक नाही; पण पुढील आवृत्तीआधी मात्र हे सुधारणे गरजेचे वाटावे इतके विपुल आहेत. राणा प्रताप चरित्रात मात्र ही उणीव भासत नाही. पण चितौडच्या उल्लेखात पद्मिनीचा उल्लेख दंतकथा म्हणून द्यायला हवा. तो इतिहास नव्हे.

– *विश्वास दांडेकर*
'मालवती' १७ व, कांगा वसाहत,
सातारा ४१५००१.

✠✠









अनुक्रमणिका

# पत्रव्यवहार

## १. विज्ञानाचे तत्त्वज्ञान

'विज्ञानाचे तत्त्वज्ञान' हा मे.पुं. रेगे यांचा लेख *नवभारत*च्या फेब्रुवारी-मार्च-एप्रिल २००१ च्या अंकात प्रसिद्ध झाला. माझे मित्र श्री.वि. भावे यांच्या वाचनात तो लेख आला व ज्यांना तो आवडला. पण पुढे तो मराठी विश्वकोशात समाविष्ट होणार आहे. हे लक्षात आल्यावर त्यांनी त्यासंबंधी रा.ग. जाधव, प्रमुख संपादक यांना या लेखातील काही त्रुटींविषयी पत्र लिहिले. या पत्रातील काही मुद्दे *नवभारत*च्या वाचकांना उद्‌बोधक वाटतील. त्या विश्वासाने या पत्राचा काही भाग संपादित करून खाली देत आहोत. हा भाग *नवभारत*मध्ये प्रसिद्ध करण्यास जाधव व भावे यांनी संमती दिली यासाठी त्यांचे आम्ही आभारी आहोत. *- संपादक*

विज्ञानाचे तत्त्वज्ञान या विषयामध्ये, विशेषतः सापेक्षतावाद आणि क्वांटम मेकॅनिक्सच्या संबंधातील समस्यांमध्ये, महाविद्यालयीन दिवसांपासून मला रस आहे. विशिष्ट सापेक्षता (स्पेशल रिलेटिव्हिटी) आणि क्वांटम नॉन-सेपरेबिलिटी यांच्यातील संबंधाविषयी आइन्स्टाईन यांनी एक प्रश्न १९३५ मध्ये उपस्थित केला होता. या प्रश्नाच्या अनुषंगाने *ब्रिटिश जर्नल ऑफ फिलॉसॉफिकल सायन्स*मध्ये माझे दोन [३७(४) ४६७, १९८६; ४२, ५४१, १९९१] आणि *फिजिक्स एसेज* (कॅनडा) या नियतकालिकामध्ये एक (१, (२) ३३६, १९९६) असे एकंदर तीन शोधनिबंध प्रसिद्ध झाले आहेत. माझे इतर शोधनिबंध *फिलॉसॉफिकल क्वार्टर्ली* (खंड ४२, क्र. १६९, ४६५, १९९२) आणि *नोट्र डाम जर्नल ऑफ फॉर्मल लॉजिक* [३८, (३), १९९७] आणि अन्यत्र प्रसिद्ध झाले आहेत ते या विषयाशी संलग्न अशा विषयांवरील — आधुनिक तर्कशास्त्र, प्रॉबेबिलिटी आणि सांख्यिकी — आहेत. स्वाभाविकच मी प्रा. रेगे यांचा निबंध मोठ्या आस्थेने वाचला.

विज्ञानाचे तत्त्वज्ञान या विषयावर हा एक चांगला सर्वस्पर्शी असा लेख आहे त्याचे वाचन करण्याने मला मोठा आनंद झाला.

या लेखात मांडलेल्या काही मुद्यांसंबंधी पुढील टिप्पणी मी करीत आहे.

२. पृ. ७८, पहिला स्तंभावरून २१वी ओळ : "(स्वतः न्यूटन केवळ अवकाश (absolute space) आहे असे मानत असे; पण त्याच्या नियमानुसार असा अवकाश असत नाही.) कालाची गोष्ट वेगळी आहे. अवकाशाहून काल हे स्वतंत्र असलेले अस्तित्व आहे. भूतकालापासून वर्तमानातून भविष्याकडे एकाच वेगाने वाहत जाणारे ते अस्तित्व आहे. अवकाशाप्रमाणे काल सापेक्ष नाही.... (दोन विशिष्ट घटनांमधील कालाचे अंतर) या विषयी सर्व निरीक्षकांचे एकमत असते.' पृष्ठ ७९ पहिला स्तंभ, १३वी ओळ : 'सापेक्षतावादाचा (special relativity) एक तार्किक परिणाम असा की, काल हा सापेक्ष ठरतो. न्यूटनच्या सिद्धान्ताप्रमाणे.... (प्रकाशाला एका स्थानापासून दुसऱ्या स्थानापर्यंत जाण्यासाठी लागणारा) काल सर्व निरीक्षकांच्या दृष्टीने एकच असेल. उलट (या कालात प्रकाशाने कापलेले अवकाशातील) अंतर... निरीक्षकसापेक्ष असेल... भिन्न निरीक्षकांच्या दृष्टीने... कालाचा वेग त्यांच्या दृष्टीने भिन्न भिन्न असणार. पण सापेक्षता उपपत्तीच्या दृष्टीने कालाचा वेग सर्व निरीक्षकांच्या अपेक्षेने एकच असतो...'

३. बहुधा 'कालाचा वेग' हा शब्द प्रयोग 'प्रकाशाचा वेग' ऐवजी अनवधानाने आला आहे. परंतु केवळ 'कालाचा वेग'च्या जागी 'प्रकाशाचा वेग' असे लिहिण्याने हे सर्व विवेचन सुस्पष्ट किंवा बिनचूक होत नाही. पृष्ठ ७८ व ७९ मध्ये असे सूचित होत आहे की न्यूटनचे नियम (अथवा त्यांचा प्रायोगिक पडताळा) केवल (absolute) कालाच्या संकल्पनेशी सुसंगत आहेत, पण केवल (absolute) अवकाशाच्या संकल्पनेशी सुसंगत नाहीत. वस्तुतः एवढेच म्हणणे तर्कशुद्ध होईल की, न्यूटनचे नियम (अथवा त्यांचा प्रायोगिक पडताळा) एक प्रश्न अनुत्तरित ठेवतात. तो प्रश्न म्हणजे कोणता निरीक्षक केवल अवकाशात स्थिर आहे?

४. वास्तविक परिस्थिती अशी आहे की, ज्या निरीक्षकांच्या दृष्टीने न्यूटनचे नियम खरे ठरतात, अशा इनर्शियल (inertial) निरीक्षकांचा उल्लेख केल्याशिवाय, आणि असे निरीक्षक कोणत्याही दोन विशिष्ट घटनांमधील अवकाशातील अंतर व त्या घटनांमधील कालातील अंतर यासंबंधी मोजमाप करून वेगवेगळी अनुमाने काढू शकतात, पण अशा प्रत्येक इनर्शियल (inertial) निरीक्षकाला त्या दोन घटनांमधील अवकाशातील अंतर व कालातील अंतर या दोन अंतरावरून काढलेले एक विशिष्ट परिमाण ('कालावकाशातील अंतर' (space-time interval)) एकच आढळून येईल, या सर्व विवेचनाशिवाय विशिष्ट सापेक्षता सिद्धान्ताची (special relativity) नेटकी योग्य मांडणी होऊ शकत नाही.

५. पृ. ८० वर, पहिल्या स्तंभाच्या शेवटच्या परिच्छेदात असे लिहिले आहे की, "व्यापक सापेक्षता (general reletivits) उपपत्तीपासून निष्पन्न होणारा दुसरा निष्कर्ष असा की, जेथे घन द्रव्यमान असेल त्याच्या जवळपास कालाची गती मंदावल्यासारखी भासेल." पुढे, याचे उदाहरण असे दिले आहे की, "समजा, जुळे बंधू आहेत. एक पृथ्वीवर राहिला आहे. दुसरा अवकाशयान घेऊन खूप वेगाने — प्रकाशाच्या वेगाच्या जवळ येईल एवढ्या वेगाने — भ्रमण करून परतला, तर त्याच्या तुलनेने पृथ्वीवरचा भाऊ बराच वयस्क झालेला असेल."

६. वास्तविक दोन जुळ्या भावांचे हे उदाहरण (विशेषतः अंतराळात भ्रमण करणाऱ्या भावाचा वेग जवळपास प्रकाशाच्या वेगाइतका असण्याच्या उल्लेखामुळे) विशिष्ट सापेक्षता (special relativity) उपपत्तीच्या संदर्भातच योग्य ठरेल. व्यापक सापेक्षता (general reletivity) उपपत्तीतून निघणारा निष्कर्ष पुढील शब्दांत सांगणे अधिक उचित होईल. "व्यापक सापेक्षता उपपत्तीतून असा निष्कर्ष निघतो की, विशिष्ट अणूपासून उत्सर्जित होणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण प्रकाश तरंगांची कंप्रता (frequencies) पृथ्वीवर आढळतात, त्यांच्या तुलनेने पृथ्वीपेक्षा अति प्रचंड घनता असलेल्या एखाद्या मोठ्या ताऱ्याजवळ त्याच अणूपासून उत्सर्जित होणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण प्रकाशतरंगांची कंप्रता कमी असल्याचे आढळून येईल." (अखेरतः 'कालाची गति मंदावल्यासारखी भासेल' हा, व्यापक (general) सापेक्षता उपपत्तीपासून निष्पन्न होणाऱ्या (व प्रत्यक्ष निरीक्षणात सत्य ठरलेल्या) भौतिकी भाकितांचा तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात लावलेला (आणि वादातील नसलेला) एक अन्वयार्थ मात्र आहे.)

– ***श्री.वि. भावे***
७६/३५ शांतिशिला सोसायटी,
चिपळूणकर रस्ता, एरंडवणे, पुणे ४११ ००४.

✠✠

---

**२. देवीदास बागूल यांच्या ध्यानाबद्दल**

देवीदास बागूल यांच्या मे २००१ च्या *नवभारत* मधील 'देशीवाद : आपला आणि त्यांचा' हा लेख वाचला. त्याबद्दल काही विनम्र शंका निर्माण झाल्या.

कामपूर्तीसाठी नेहमी दुसरा लागतो हे खरे नव्हे. व्यक्ती स्वतःच स्वतःची कामपूर्ती काही प्रमाणात करू शकते. क्रोधाचे कारण दुसरा असतोच असे नाही. आपण चूक केल्याने आपण आपल्यावर रागावतो. या रागावण्याला अन्य व्यक्ती कारणीभूत असतेच असे नाही.

प्रेम करणाऱ्यातील अहंकार समूळ नष्ट होत नाही. खरे तर प्रेमाने अहंकार सुखावतो. अहंकार समूळ नष्ट झाला तर इतरांशी देणेघेणे नसते. ती व्यक्ती आत्मप्रेमात (वा आत्मानंदातच) मग्न होईल.

प्रेमळाला प्रेम लाभतेच असा जगाचा अनुभव नाही. खरा प्रेमळ त्याची अपेक्षा करीत नाही. जो त्याग करतो त्यावर प्रेम करणे म्हणजे खरे तर स्वार्थी असणे. व्यक्तीच्या आचरणावरून त्याला ब्रह्मदर्शन घडले असे ठरवता येईल. पण स्वतःस ब्रह्मदर्शन झाल्याचा दावा करणारे खूप. तेच मठ स्थापून परंपरा चालवतात. ब्रह्मदर्शन झालेले तयार करतात.

बापाने श्वेतकेतूला परत पाठवले. 'जे तू घेऊन आला आहेस ते ज्ञान नव्हे. ती ज्ञानाची राख आहे.' हे बापाला कशाच्या जोरावर कळले? त्याला तर ब्रह्मज्ञान झाले नव्हते. 'जे जाणल्याने सर्व जाणता येते' ते महत्त्वाचे हे बापाला शास्त्रग्रंथांच्या वाचनातूनच कळले असणार! मग ते खरे ज्ञान कसे म्हणता येईल?

मुलगा 'ते जाणून परत येत आहे' हे तरी बापाला कसे कळले? 'त्याची चाल सांगते आहे. आजूबाजूची हवा सांगते आहे, त्याचा चेहरा सांगतो आहे, त्याचे डोळे बोलत आहेत...' ह्यावरून बापाने कसा काय निष्कर्ष काढला? त्याला अजून ब्रह्मज्ञान झालेले नाही. इतरांनी सांगितलेली लक्षणे त्याने का म्हणून खरी मानावीत?

गाडगेबाबांना असे ब्रह्मदर्शन झाले होते. त्यानी स्वतः असे काही म्हटले नाही. तरी ते झाले असे मानू. गाडगेबाबांनी मूर्तिपूजा, नवस यांविरुद्ध मते मांडली. मात्र त्यांनी बांधलेल्या धर्मशाळांत राहून लोक त्यांच्याविरुद्ध वागतात, कर्मकांडात गुरफटतात. त्यांच्या आत्मज्ञानाने कोणते सुपरिवर्तन झाले ते बागूलांनी सांगावे.

शोषक-शोषित अवस्था नष्ट होण्यासाठी ब्रह्मज्ञान, ध्यान, अवेअरनेस आवश्यक आहे? व्यवहारात विषमता नष्ट करण्यासाठी ह्या गोष्टी कशा काय 'राबवायच्या'? ध्यानधारणा करणारे आणि त्यांचे शिष्य हे कार्य कितपत करीत आहेत? त्यांच्या ध्यानधारणेचे सुपरिणाम सामाजिक जीवनातील बदलांवरून ठरवायला नको काय?

'जे जाणल्याने सर्व जाणता येते.' असे खरेच ज्ञान आहे का? आज सामाजिक जीवनात स्वागतार्ह बदल होत आहेत ते अनेक मार्गांनी होत आहेत. त्यात शिक्षण, कायदे, लोकजागृती, संघटना, इत्यादींचा काहीच वाटा नाही? कोणतीही आधुनिक ज्ञानशाखा स्वतःला परिपूर्ण मानीत नाही. प्रयोगशाळा सतत कार्यरत आहेत, संशोधने चालू आहेत. सामाजिक जीवनात नवनवे विचार कार्यान्वित होताहेत. आधुनिक शिक्षणतज्ज्ञ कुठल्याच विचाराला अखेरचा शब्द मानीत नाही. (प्रत्येक शिक्षणमंत्री तर शिक्षणपद्धती टाकाऊ आहे, तीत बदल करायला हवेत हे अहंकारापोटी नसून विनम्रतेपायी म्हणतो, असे आपण मानू या.)

श्वेतकेतूला आत्मज्ञान झाले. त्याच्या दृष्टीने त्याचा उद्धार झाला. त्यानंतर त्याने समाजात कोणती, कशी, केव्हा कल्याणप्रद क्रांती केली तेही बागूलांनी दाखवावे.

ब्रह्मदर्शन झालेल्यांत धर्मगुरू, भाविक, तत्त्वज्ञ आहेत असे बागूलांना वाटते. खरे तर ज्यांनी समष्टीचे जीवन उन्नत केले अशा सामाजिक कार्यकर्त्यांना आत्मज्ञान झाले असे म्हणायचे, भले ते कार्यकर्ते ह्या संकल्पनेबद्दल अज्ञानी असोत.

'जे जाणल्याने सर्व जाणले जाते' असे ध्यान, ब्रह्मज्ञान असावे. ते काहींना प्राप्त होते (असे ते म्हणतात). दुर्दैवाने, ते दुसऱ्याला प्राप्त करून देणारा भेटत नाही. ते झाले याची खूण तरी कोणती?

– ***आ.ना. पेडणेकर***
६ अनुपमप्रभा, अमरसी रोड,
मालाड (प.), मुंबई ४०० ०६४.

✠✠

---

**खुलासा**

दि. ४.७.२००१

संपादक, *नवभारत* मासिक यांना स.न.वि.वि.,

*नवभारत*च्या मे २००१ च्या अंकात 'देशीवाद : आपला आणि त्यांचा' हा माझा लेख प्रसिद्ध झाला आहे. त्या लेखात काही मजकूर अवतरणचिन्हात आहे. अवतरणचिन्हातील तो मजकूर रजनिशांच्या लेखनाचा अनुवाद आहे. अवतरणचिन्हे टाकतानाच लेखाच्या शेवटी तळटीपेत रजनिशांच्या नावाचा उल्लेख करण्याचे ठरवले होते. पण अनवधानाने तसा उल्लेख करण्याचे राहून गेले. या चुकीबद्दल मी माफी मागतो.

– ***देवीदास बागूल***
६५/२०, एरंडवणा, कृतांजली,
पुणे ४११ ००४.

✠✠






# साभार पोच

१) **अफाटगाव** - मंगेश पाडगांवकर; मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४; २०००; रु. २०/-.

२) **फुलपाखरू** - मंगेश पाडगांवकर; मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४; २०००; रु. २०/-.

३) **वाढदिवसाची भेट** - मंगेश पाडगांवकर, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४; २०००; रु. २०/-.

४) **मराठी वैद्यक ग्रंथसूची** - डॉ. सुरेश नाडकर्णी, राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ४०० ००१; प्रथमावृत्ती - डिसें. २०००; रु. १२५/-.

५) **मराठी विज्ञानवाङ्मय सूची** - रा.वि. सोवनी, राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ४०० ००१; डिसें. २०००; रु. १५०/-.

६) **सकाळ** - स्वाती सुहास कर्वे, राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ४०० ००१; जाने. २००१; रु. ६०/-.

७) **बरेच काही उगवून आलेले** - द.भा. धामणस्कर, मौज प्रकाशन गृह, गिरगांव, मुंबई ४०० ००४; एप्रिल २००१; रु. ७०/-.

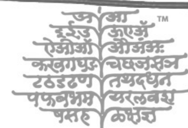
८) **पंखा** - प्रकाश नारायण संत, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४०० ००४; एप्रिल २००१; रु. १५०/-.

९) **संविधान समिक्षा - समस्या व उपाय** - प्रा. श्रावण देवरे; ओबीसी सेवा संघ, मुंबई; प्रथमावृत्ती २००१; रु. ५०/-.

✠✠














अनुक्रमणिका

हे मासिक श्री.ग. दीक्षित यांनी मुद्रा. ३८३ नारायण पेठ, पुणे ४११ ०३० येथे छापून सरोजा भाटे यांनी प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई यांच्यासाठी तेथेच प्रसिद्ध केले.